خیال کی مسافت

شمیم حنفی

شمیم حنفی

خیال کی مسافت

خیال کی مسافت

مصنف:

شمیم حنفی

ناشر:

تخلیق کار پبلشرز

104/B - یاور منزل، آئی بلاک، لکشمی نگر، دہلی ۔۱۱۰۰۹۲

نام کتاب : **خیال کی مسافت**

مصنف : شمیم حنفی

پتہ : B-114، ذاکر باغ، اوکھلا، نئی دہلی ۔ ۱۱۰۰۲۵ (Ph: 011-26836451)

تعداد : ۴۰۰

ناشر : انیس امروہوی

○ **تخلیق کار پبلشرز**

104/B ۔ یاور منزل، آئی بلاک، لکشمی نگر، دہلی ۔ ۱۱۰۰۹۲

سرورق : مسعود التمش

کمپوزنگ : رچنا کار پروڈکشنز، لکشمی نگر، دہلی ۔ ۱۱۰۰۹۲

مطبع : کلاسک آرٹ پرنٹرس، چاندنی محل، دریا گنج، نئی دہلی ۔ ۱۱۰۰۰۲

ملنے کے پتے:

- کتب خانہ انجمن ترقی اردو، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی ۔ ۱۱۰۰۰۶
- کتابی دُنیا، ترکمان گیٹ، دہلی ۔ ۱۱۰۰۰۲
- اہلووالیہ بکڈپو، ۴۵/۹۹۸۸ ۔ نیوروہتک روڈ، دہلی ۔ ۱۱۰۰۰۵
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی ۔ ۱۱۰۰۰۶
- ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۔ ۲۰۲۰۰۲ (یو۔ پی)
- بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ ۔ ۸۰۰۰۰۴ (بہار)
- ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، گلی وکیل، کوچہ پنڈت، لال کنواں، دہلی ۔ ۱۱۰۰۰۶

T.P.: 0157

ISBN-81-87231-92-0

KHAYAL KI MUSAAFAT
(Critical Articles)
By SHAMEEM HANFI

2007
Rs. 300.00

TAKHLEEQKAR PUBLISHERS
104/B - YAWAR MANZIL, I-BLOCK, LAXMI NAGAR, DELHI-110092
Ph.:011-22442572, 65295989 E-mail:qissey@rediffmail.com

کشور ناھید
کے نام

خیال کی مسافت

یہ کتاب
۲۰۰۳ء میں شہرزاد (کراچی)
کی طرف سے شائع ہوئی تھی،
اس کی اشاعت کا اہتمام آصف فرخی
نے کیا تھا۔
ہندوستان میں یہ کتاب پہلی بار
چھپ رہی ہے،
انیس امروہوی صاحب
اور ان کی بیگم ڈاکٹر نیر جہاں
کی تحریک پر......
میں ان سب کا شکر گزار ہوں۔

ــــ شمیم حنفی

دلّی، اپریل ۲۰۰۷ء

فہرست

○○

پیش لفظ

بیسویں صدی، ایک تاثّر

اس وقت جب کہ ایک نئی صدی ہمارے شعور کی دہلیز پر قدم جما چکی ہے اور ایک نیا تماشا سامنے ہے، مڑ کر پیچھے کی طرف دیکھتا ہوں تو لگتا ہے کہ پچھلی صدی کو نہیں، اپنے آپ کو دیکھ رہا ہوں۔ ایک لمبے سفر کی رُوداد سامنے ہے اور راستے پر دور تک گرد پھیلی ہوئی ہے۔ بناؤ اور بگاڑ کا ایک ملا جلا قصہ، ایک عجیب و غریب کھیل جس میں کچھ مزا بھی تھا، اور کچھ دل بھی دکھا، اسی صدی کی دین ہے۔ دو بڑی عالمی جنگیں اسی صدی میں لڑی گئیں۔ ہماری اجتماعی زندگی، غلامی کے دور سے نکل کر آزادی تک، اسی صدی کے دوران پہنچی۔ کہتے ہیں بیسویں صدی کے پہلے پچیس برس میں انسان نے ارتقا کی جو منزلیں طے کیں وہ کئی صدیوں کے سفر پر بھاری ہیں۔ کئی مسلمات پر ضرب پڑی۔ کئی طلسم ٹوٹے۔ ایک نئی دنیا، Brave new world سامنے آئی، اس صدی میں انسانی فتوحات اور کامرانیوں کی داستان بہت طولانی ہے۔ لیکن جہاں ایک طرف، ہم نے بہت کچھ پایا، وہیں کھویا بھی بہت کچھ، زندگی کے رنگ

ڈھنگ، تصورات کے پیمانے، اقدار اور عقیدوں کے نظام، حقیقتوں اور سچائیوں کے محور، اتنی تیزی کے ساتھ تبدیل ہونے لگیں، تو مسئلے بھی بہت پیدا ہوتے ہیں۔ سُو اس صدی نے بھی ہمارے لیے بڑے مسئلے پیدا کیے۔ پریشان نظری اور پریشان فکری کے اس پورے تجربے کو بیان کرنا، تھوڑے سے وقت میں، ممکن نہیں بس کچھ اشارے کیے جا سکتے ہیں۔

ایسا لگتا ہے کہ یہ صدی ہوش مندی اور دیوانگی کے دوراہے پر ایک ساتھ چلتی رہی ہے۔ ایچ۔ جی۔ ویلز کے مستقبل بعید کے مورّخ نے اس صدی کا پورا لیکھا جوکھا تیار کیا تھا اور اسے نام دیا تھا پریشان خیالی کے عہد کا۔ آڈن کے نزدیک یہ ''بے چینی کا عہد'' ہے۔ کوئسلر کے لفظوں میں '' تمنا کا عہد''۔ فرانز الیگزینڈر کے لفظوں میں '' عدم تعقّل کا عہد''۔ سوروکن نے کہا کہ یہ ''بحران کا عہد'' ہے تو کارل مینہیم نے اسے 'تعمیر نو کے عہد' کا نام دیا۔ غرض کہ جتنے منھ اتنی باتیں۔ البتہ مارٹن وھائٹ ہیڈ کا یہ کہنا کہ بیسویں صدی 'تجزیے کا عہد' ہے، دل کو لگتا ہے۔ انسانی تہذیب کا ایک ایسا دور جو اپنی الجھنوں اور پیچیدگیوں کے لحاظ سے خاصا مشکل دکھائی دیتا ہو، اس کی حقیقت تک پہنچنے کا اور کوئی طریقہ بھی تو نہیں، سوائے اس کے کہ اس کا تجزیہ کیا جائے۔ لیکن ذرا غور فرمایئے کہ اس صدی کو اتنے نام بھلا کیوں دیے گئے۔ عام حالات میں یہی دیکھا گیا ہے کہ کسی شخصیت کا بس ایک نام ہوتا ہے، زیادہ سے زیادہ یہ کہ ایک عرفیت، مگر طرح طرح کے ناموں سے پکارے جانے کا تو یہی مطلب ہوا کہ کہیں کسی طرح کا گھپلا ضرور ہے۔ چلتے پرزے قسم کے جرائم پیشہ، عیار مکار دھوکے باز بہروپیے اپنی ضرورت کے مطابق نام بدلتے رہتے ہیں کہ آسانی سے ان کی شناخت نہ ہونے پائے اور پکڑے نہ جائیں، تو کیا ہماری یہ بیسویں صدی بھی آسانی سے پہچان میں نہیں آ سکتی ہے۔ اس سوال کا جواب شاید 'ہاں' میں بھی ہے۔ ہر عہد کے عدم تعین اور انتشار کا ایک عکس اس کی پریشاں خیالی ہے۔ کسی ایک تعریف یا ایک صفت کا اطلاق اس صدی پر ممکن ہی نہیں۔ اس کے مقاصد ہر آن بدلتے رہتے ہیں۔ اس نے کمال اور زوال کے معنی بھی بدل کر رکھ دیے۔ اس کی کامرانی میں اس کی ہزیمتیں چھپی ہوئی ہیں۔ انیسویں صدی کے مزاج میں سائنس کی قدرت کاملہ اور مادّی خوش حالی کا تصور ایسا رچ بس گیا تھا کہ لوگ آنکھیں بند کر کے اس پر ایمان لاتے تھے۔ اس لیے یہ بات بھی چپ چاپ

مان لی گئی کہ انیسویں صدی قدیم سے جدید کو الگ کرنے والی صدی ہے۔ لیکن بیسویں صدی —؟ غور سے دیکھیے تو لگتا ہے کہ ایک عجیب قسم کی بوکھلاہٹ اس پر طاری ہے۔ ایک طرف مادہ پرستی اور تعقل پرستی کا دور دورہ ہے۔ دوسری طرف روحانیت اور عقل بیزاری کے میلانات ہیں جو مادہ پرست معاشروں میں خوب مقبول ہو رہے ہیں، ایک طرف جدید سائنس اور تیکنالوجی کا رعب داب ہے۔ دوسری طرف اس سے نفرت اور برگشتگی کا احساس عام ہوتا جاتا ہے۔ ایک طرف دنیا سمٹ رہی ہے اور ایک global village کا تصور ہے، دوسری طرف دائیں ہاتھ کو بائیں کی خبر نہیں اور رشتے داروں اور پڑوسیوں کے بیچ بھاری فاصلے اور دوریاں ہیں۔ ایک طرف آدم زادوں کی بھیڑ بڑھتی جاتی ہے، لگتا ہے کیڑے مکوڑے ہر طرف پھیلتے جاتے ہیں تو دوسری طرف یہ کہ ہر شخص تنہائی کے عذاب میں ہے۔ اپنے دل کا درد کہے تو کس سے اور کیسے کہے؟ لفظ بھی تو معنی سے محروم ہوتے جاتے ہیں۔ سال بیلو کا ایک کردار کہتا ہے:

> ''ایک ایسے شہر میں، جو تبدیلیوں سے دوچار ہو، وہاں آدمی ہونے کا مطلب کیا ہے؟ آدمیوں کی بھیڑ کا نقشہ ہی سائنس نے بدل دیا ہے۔ انسان کی قیمت گھٹ گئی۔ انقلابی امیدوں کی کامیابی کے بعد ایک میکانکی صورت حال کے نتیجے میں اب انسانی ہستی کا مطلب کیا رہ گیا ہے؟''

گویا کہ انسان سچ مچ خسارے میں ہے۔ چاروں طرف درد اور دہشت کا دور دورہ ہے۔ نیوکلیر تجربے اور دھماکے ہمارے احساسات کو جگانے کے بجائے کند کرتے جاتے ہیں۔ ذرا سوچیے تو کہ اب تباہی اور اجتماعی موت کا خطرہ کتنا بڑھ چکا ہے اور برٹرینڈ رسل نے اس صدی کے اوائل میں (یہ ۱۹۲۸ کا واقعہ ہے) کہا تھا کہ:

> ''ملائم اشیا دہشت میں آجاتی ہیں — میں دنیا سے اور اس کے تقریباً تمام مکینوں سے نفرت کرتا ہوں۔ میں لیبر کانگریس اور ان صحافیوں سے نفرت کرتا ہوں جو انسانوں کو مرنے کے لیے بھیج دیتے ہیں۔ میں اُن باپوں سے نفرت کرتا ہوں جو اپنے جوان بیٹوں کے قتل پر فخر محسوس کرتے ہیں اور ان امن پسندوں سے بھی نفرت کرتا ہوں جو اب بھی یہ رٹ لگائے ہوئے ہیں کہ انسان طبعیتاً نیک خو

ہے اور امن پسند ہے جب کہ آئے دن ہمیں اس کے برعکس شہادتیں ملتی رہتی ہیں۔ مجھے شرم آتی ہے کہ میں انسانوں کی نسل سے تعلق رکھتا ہوں۔''

توصاحب، دنیا کے اُس حال پر جس تک ہمیں اس سنگ دل اور سفاک صدی نے پہنچادیا ہے، شرم تو واقعی آنی بھی چاہیے، لیکن سوال یہ ہے کہ کیا کیا جائے؟ اپنے حال پر شرمندہ ہونا بھی تو کافی نہیں۔ ہم ایک عجیب دغریب تثلیث کے پھیر میں پڑ گئے ہیں — مشین، دولت اور سیاسی اقتدار — دجلہ خون سے بھرتی ہے تو بھر جائے اور بغداد کے کتب خانے ایک بار پھر دریابرد ہوتے ہیں تو ہوجائیں۔ امریکی اقتدار کا پرچم لہراتا رہے اور ایک نودولتہ ملک عالمی اختیار کا علَم بلند کیے رہے۔

بہ قول میکس شلر:

ہم پہلی نسل ہیں جس میں انسان آپ اپنے لیے متنازعہ بن گیا ہے۔ جس میں خود انسان کو یہ علم نہیں رہ گیا ہے کہ حقیقتاً وہ کیا ہے؟ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ وہ کچھ نہیں جانتا۔

ان دنوں صارفیت، consumerism کے جس کلچر کا دور دورہ ہے، اس میں ایسا لگتا ہے کہ ہماری اپنی ہستی بھی جنسِ بازار سے زیادہ کچھ اور نہیں۔ سب کچھ بکنے کے لیے اور سب کچھ خریدے جانے کے لیے۔ بیچنے اور خریدنے کی طلب کا کہیں خاتمہ نہیں۔ انسانی بستیاں بازاروں میں تبدیل ہوتی جاتی ہیں۔ جسے دیکھو دوکان لگائے بیٹھا ہے اور اپنے خریدار ڈھونڈ رہا ہے۔ اقتصادی دوڑ نے اشتہار بازی کی وبا عام کی ہے اور اب چیزوں کے بجائے چیزوں کے تصور کی قیمت بھی ادا کی جاتی ہے۔ ایڈورٹائزنگ نے کتنے معزز پیشے کی حیثیت اختیار کرلی ہے اور لوگ کتنی آسانی سے بے وقوف بننے لگتے ہیں۔ ہم کیا کھائیں، کیا پہنیں، کس طرح رہیں ہماری عینک کا فریم کیسا ہو، گھر کے فرنیچر کیسا ہو، پردے کیسے ہوں، اب ان سوالوں کا جواب ہم اپنے اندر نہیں ڈھونڈتے اور یہ فیصلے ہم خود نہیں کرتے۔ اس خدمت کے لیے اشتہارات موجود ہیں۔ غرض کہ عجب افراتفری کا عالم ہے۔ حد تو یہ ہے کہ دوڑ لگانے کے لیے اب آپ کو میدان میں جانے کی ضرورت نہیں۔ ایسی سائیکل لے آیئے کہ ایک جگہ کھڑے کھڑے دوچار میل کا چکر

لگ جائے۔ کتاب پڑھنے کی بجائے کتاب سنی بھی جا سکتی ہے۔ آڈیو کیسٹ موجود ہے۔ ناٹک دیکھنے کے لیے گھر سے باہر جانا ضروری نہیں۔ ٹیلی وژن اور ویڈیو کیسٹ حاضر ہیں۔ جدید ٹیکنولوجی نے ہماری ہر ضرورت کا خیال رکھا ہے اور ہمارے لیے بڑی آسانیاں پیدا کر دی ہیں اور ہمیں بڑی مشکل میں ڈال دیا ہے!

آخر یہ بھی تو بیسویں صدی کی فتوحات اور کامرانیوں ہی کا نتیجہ ہے کہ جمہوریتوں کی اشتہار بازی نے عوام سے سوچنے سمجھنے کی صلاحیت چھین لی۔ اخلاقی طور پر اپاہج نسلیں پیدا ہونے لگیں۔ بڑھتی ہوئی آبادی پر قابو پانے کی کوشش نے جنسی اور اخلاقی رشتوں کی نوعیت بدل دی۔ اسلحوں کی جنگ نے ذاتی شجاعت کا تصور ختم کر دیا۔ علاقائیت، لسانی تنگ نظری، قومیت، نسل پرستی اور فرقہ واریت نے انسانیت کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں بانٹ دیا۔ دفتر شاہی نے افراد کو فائل نمبر، رول نمبر، ہاؤس نمبر کی حیثیت دے دی۔ ٹیکنولوجی کی ترقی نے سستی تفریحات کو ترقی دی ہے۔ مذاق پست ہوتے جاتے ہیں، جمالیاتی احساس کند ہوتا جاتا ہے۔ ایک لغو تصور ماس کلچر کا پیدا ہوا ہے۔ زندگی سے دیر پا اور بامعنی لطف اٹھانے کا خیال ٹھنڈا پڑتا جاتا ہے۔ آلڈس ہکسلے نے ماس کلچر میں تفریحات کے مسئلوں کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا تھا:

> ''موجودہ تہذیب ایک عالمِ سرشاری میں ڈوبے رہنے کے لیے طرح طرح کے زہر پیدا کرتی ہے۔ اور ان میں سے کوئی بھی بہ ظاہر اتنا بے ضرر اور اتنا ہلاکت خیز نہیں جتنا وہ زہر ہے جسے عام اصطلاح میں ''تفریح'' کہتے ہیں۔ جدید تفریحات کا بھیانک زہر اس چیز سے پیدا ہوتا ہے کہ ہر قسم کی منظم تفریح زیادہ سے زیادہ احمقانہ بنتی چلی جاتی ہے اور ہماری تہذیب اپنے آپ کو خود زہر دے رہی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس طرح تہذیب بہت جلد بوڑھی، بوسیدہ ہو جائے گی۔''

سارتر نے اشتہار بازی کی بیماری کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا:

> ''امریکہ میں جو قوتیں انسان کی شخصیت کو بدل کر رکھ دیتی ہیں، بڑی نرم اور ملائم ہیں اور ان کا عمل دھیرے دھیرے ہوتا ہے۔ آپ ذرا سا سڑک پر نکلیں یا

کسی دوکان میں جائیں یا ریڈیو سنیں تو فوراً ہی یہ قوتیں ایک گرم گرم سانس کی طرح آپ کے اوپر اثر ڈالنے لگتی ہیں۔''

اور اب تو حال یہ ہے کہ ریڈیو اور اشتہار کی باتیں پرانی ہو رہی ہیں۔ جسے دیکھو ایک چوہا دوڑ (rat race) میں لگا ہوا ہے۔ بیسویں صدی کا کلچر کب کا بوڑھا ہو چکا۔ پانی گردن تک آ چکا ہے۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ چوہے تو بلی کے گلے میں گھنٹی باندھنے سے رہے!

مشرق و مغرب کی آویزش

انگریزی کا مشہور ہفتہ وار ادبی رسالہ '' ٹائمز لٹریری سپلیمنٹ'' (T.L.S.) دنیا بھر میں شوق سے پڑھا جاتا ہے۔ اس کے جائزوں پر لوگ بھروسہ کرتے ہیں۔ کسی ادبی کتاب یا تحریر کا '' ٹائمز لٹریری سپلیمنٹ'' میں بس ذکر بھی آ جائے تو اس کتاب یا تحریر کو اعتبار کا درجہ مل جاتا ہے۔ گویا کہ یہ رسالہ ہمارے زمانے کا ادب پیما ہے اور اس کی رایوں اور فیصلوں کو ہم معروضی، غیر جانب دارانہ اور منصفانہ قرار دے سکتے ہیں۔ مگر، ۱۹۹۹ء کے اواخر میں مغربی دنیا کے دانش وروں کی مدد سے، '' ٹائمز لٹریری سپلیمنٹ'' نے پچھلے ہزارے کی (یعنی کہ ۱۰۰۱ سے ۱۹۹۹ء تک کی) سب سے اہم کتابوں کی نشان دہی کا جو کام انجام دیا ہے، اس پر ایک ساتھ کئی سوالیہ نشان قائم ہوتے ہیں۔ '' ٹائمز لٹریری سپلیمنٹ'' کے فیصلے کے مطابق، جو کثرتِ آرا کی بنیاد پر کیا گیا ہے، بائبل کے King James Version سے لے کر شیکسپیئر، ملٹن، ڈانٹے، سروانٹیز، ایملی برونٹی، پروست، جیمس جوائس، ترگنیف، دستوئیفسکی، جین آسٹن اور ایک نامعلوم شاعر تک کوئی دو درجن لکھنے والوں کا ذکر ہے۔ ان میں ایک کو چھوڑ کر باقی سب کے سب مغربی دنیا کے علمی و ادبی ورثے سے تعلق رکھتے ہیں۔ مشرقی دنیا سے صرف ابن خلدون کے مقدمے کو اس برگزیدہ صف میں شمولیت کی عزت ملی۔ ہمارا خیال ہے کہ یہ عزت بھی ابن خلدون کو اُن کی

کتاب کے تاریخی رول کی وجہ سے ملی کیوں کہ علم وادب سے تاریخ تک، کئی سطحوں پر ان کے مقدمے کو اوّلیت کا مرتبہ حاصل ہے اور علم کے کئی شعبوں میں ابن خلدون کی حیثیت ایک موجد یا معلّم اوّل کی ہے۔

مغربی دنیا کے ایک سنجیدہ، معروف اور ذمے دار ادارے کی طرف سے ہزاریے یا الفیے کی اہم ترین علمی اور ادبی کتابوں کے سلسلے میں یہ سرگرمی، ہمارے ذہنوں میں کئی سوال پیدا کرتی ہے۔ سماجی علوم اور سائنسی علوم کی حد تک تو مغرب اور مشرق کی تقسیم کو قدرے نظر انداز کیا جاسکتا ہے، لیکن ادب، کلچر اور آرٹ کے معاملات میں اس طرح کی سرسری رائیں اور اندھا دھند قسم کے فیصلے کہاں تک حق بجانب ہو سکتے ہیں؟ ہندوستان میں اٹھارویں اور انیسویں صدی نشاۃ ثانیہ کی صدیاں کہلاتی ہیں۔ مغرب میں نشاۃ ثانیہ کا آغاز پندرہویں صدی میں ہوا، گویا کہ فکری تجدد کے معاملے میں مغرب کو بے شک مشرق پر سبقت حاصل ہے۔ ہمارے یہاں کولونیل دور کے بہت سے مہلک عطیات میں سے ایک عطیہ یہ بھی ہے کہ ہم اپنے آپ کو، اپنے ماضی کو سمجھنے اور اپنے تہذیبی اور ثقافتی ورثے، حتیٰ کہ اپنی جمالیات اور وجدان کے ضابطوں کا تعین مغرب کے فراہم کردہ معیاروں کے واسطے سے کرنے لگے ہیں۔ چناں چہ ہم نے فردوسی کو مشرق کا ہومر، اپنے آغا حشر کو انڈین شیکسپیئر، اقبال کو اردو کا ڈانٹے یا ملٹن، بیدی کو اپنا موپساں، منٹو کا اپنا چیخوف، قرۃ العین حیدر کو اردو کا جیمس جوائس، یہاں تک کہ اردو کی ورجینیا وولف کہنا شروع کردیا۔ اس طرح کے تقابل یا تناسب میں ہم فخر محسوس کرنے لگے۔ اقبال نے ''پیامِ مشرق'' کے دیباچے میں مغرب کے ایسے کئی شاعروں کا ذکر کیا ہے جو اپنا رول ماڈل مشرق میں ڈھونڈتے تھے۔ رلکے کے بارے میں ہم سب کو معلوم ہے کہ اُسے مغرب کے تمام مشاہیر کے برعکس شعری حیثیت کے پھیلاؤ کی مثال عرب کے جاہلی شعرا کے یہاں ملی تھی۔ یہ صحیح ہے کہ ادب، علم، آرٹ، کلچر کے معمار اپنی مخصوص دنیاؤں کے ساتھ ساتھ دور دیسوں پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں اور ان کی وراثت پر ساری دنیا کا حق ہوتا ہے۔ شیکسپیئر، کالی داس، حافظ، رومی، فردوسی، کبیر، غالب اور اقبال یا ان کی سطح اور صف کے مشاہیر کا تخیل آفاق گیر، ان کی تخلیقی فتوحات وقت اور مقام کی قید سے آزاد، ان کی بصیرت ساری عالمی برادری کا سرمایہ رہی

ہے۔ لیکن ادب، آرٹ اور کلچر کے معاملے میں ملکوں، زمانوں، مکانوں اور مقامات کا فرق بھی کچھ معنی رکھتا ہے۔ ہمارے شعور میں جو حیثیت اور جگہ کالی داس، حافظ، رومی، غالبؔ، اقبالؔ، کبیرا اور پریم چند کو حاصل ہے وہ جگہ مغربی دنیا کے مشاہیر کی عظمت کے اعتراف کے باوجود انہیں نہیں دی جا سکتی۔ عسکری صاحب نے اپنے ایک مضمون میں مشرق و مغرب کی بحث بہت با معنی سطح پر اٹھائی تھی۔ ان کا کہنا تھا کہ مغربی شعور بنیادی طور پر تجزیاتی ہے۔ مشرق کا شعور امتزاجی ہے۔ مغربی ذہن چیزوں کو الگ الگ کر کے دیکھنے کا عادی ہے۔ مشرقی ذہن چیزوں کو ملا کر دیکھتا ہے۔ مشرق اور مغرب دنیا کے دیکھنے، سمجھنے، برتنے کے دو الگ الگ روّیے ہیں۔ چناں چہ مغرب اور مشرق کی ادبی قدروں، معیاروں، ترجیحوں اور تقاضوں کا ایک دوسرے سے مختلف ہونا بھی فطری ہے۔

اس نقطۂ نظر سے پچھلے ہزار برسوں کی روایت پر نظر ڈالی جائے تو ایک اور ہی تخلیقی منظر نامہ سامنے آتا ہے۔ فارسی کی کلاسیکی شاعری امیر خسروؔ اور ان کا عہد، ہندوستان میں بھگتی کال کی شاعری، پھر نشاۃ ثانیہ کے ہندوستان کی تخلیقی فتوحات خاص کر غالبؔ کی شاعری — ان سب نے ادب کے جو معیار قائم کیے وہ کسی بھی طرح مغرب کی روایت اور تخلیقی کامرانیوں سے کم تر نہیں کہے جا سکتے۔ عسکری صاحب نے کولونیل ذہن کی معذوریوں کا ذکر کرتے ہوئے کہا تھا کہ مانا، ہمارے یہاں ہومر اور شیکسپیئر اور ڈانٹے نہیں، مگر مغرب کے پاس رومیؔ اور فردوسیؔ اور حافظؔ کا جواب بھی نہیں ہے۔

خیر، یہ ایک لمبا قصہ ہے اور اسے چھیڑا جائے تو مغرب و مشرق کی بحث کھنچتی چلی جائے گی۔ تفرقوں اور اختلافات کی باتیں دنیا میں ضرورت سے زیادہ ہیں۔ اس لیے کم سے کم ادب آرٹ اور کلچر کے معاملات میں ہمیں ایسا رویہ اختیار کرنا چاہیے جو من و تو کے بھید کو مٹا دے۔ مسلکوں، فرقوں، مکاتب فکری میں منقسم دنیا کو ایک مرکز پر یک جا کر سکے۔ ساری دنیا کا کلاسیکی ادب جدید دنیا کی ملکیت ہے۔ کالی داس اور رومی اور شیکسپیئر ایک ساتھ بھی دیکھے جا سکتے ہیں بشرطے کہ ہم اپنے ادبی ذوق اور وجدان کی حد بندی پر اصرار نہ کریں۔ پچھلے ہزار برسوں میں عالم گیر ادبی تحریکیں سامنے آئیں، یا ایسی تحریکیں جن کے انسلاکات مقامی رہے پھر بھی جن

کے واسطے سے ہم ایک آفاقی شعور تک، ایک عالم گیر حسیت تک پہنچ سکتے ہیں، جیسے کہ مغرب کی رومانی تحریک، جدید عقلیت کی تحریک، فرانسیسی فطرت پسندی اور روسی حقیقت پسندی کی تحریک، اسی طرح مشرق کے حوالے سے متصوفانہ ادب کی روایت اور بھکتی کال کی شاعری جس کے پردے سے سورداس، تلسی داس، میرا بائی اور کبیر داس کا ظہور ہوا، یہ سارا سرمایہ پچھلے ہزار برسوں کی جھولی سے بر آمد ہوا ہے۔ پچھلے ہزار برسوں کی ادبی روایت رہی ہے۔ صارفیت اور ٹیکنالوجیکل تمدن کے جال میں الجھی ہوئی، الجھتی ہوئی دنیا، اس روایت کو مزید وسعت دینے کی اہلیت رکھتی ہے یا نہیں، سردست میری الجھن اور پریشانی کا سبب یہی ایک سوال ہے۔

اکیسویں صدی کا ادب، کچھ سوال

آنے والے دن، ادب اور ادیب

مجھے افسوس ہے کہ ان دنوں، جب نئے ملینیم کے بارے میں باتیں کرنا کچھ ناگزیر اور فیشن ایبل ہوگیا ہے، میں اپنے پرانے وسوسوں میں گھرا ہوا ہوں۔ پچھلی صدی کی کم سے کم چار دہائیوں کے دوران یعنی سنہ ساٹھ کے بعد ہمارے ملک کی بلکہ دنیا کی عام انسانی صورت حال کو دیکھتے ہوئے ایک بات بار بار سوال بن کر دل میں اٹھتی تھی۔ وہ بات یہ تھی کہ ہم ایک ایسے بے ہودہ، لغویت کی حد تک بے معنی اور بے حس معاشرے میں رہ رہے ہیں جس میں ادیب بننے سے ہمارے پندار کو کوئی سہارا نہیں ملتا۔ ادیب اس معاشرے کا کم زور آدمی ہے۔ کچھ ہی لکھنے والے جنھیں حکومت، کسی نیم سرکاری ادارے، کسی طاقت ور سیاسی یا صنعتی مرکز سے وابستگی یا اس کی سرپرستی حاصل ہے، اپنے صاحب حیثیت ہونے کا تھوڑا بہت اظہار کرسکتے ہیں۔ لیکن یہ بھی اپنے آپ کو بس دھوکہ دینا ہے۔ ہمارے اجتماعی شعور کے لیے ادب ایک بے کار، بے ضرر، فالتو قسم کی سرگرمی بن چکا ہے۔ کم سے کم ہمارے ملک میں اس کا نوٹس لینے والے بہت کم ہیں۔ ایک Hyper-mercantile اور تیزی سے بنتی ہوئی، بہ ظاہر آگے بڑھتی اور بدلتی ہوئی دنیا کے تقضے اپنی جگہ بے شک اہم ہوں گے۔ اور آنے والے دنوں میں یہ دنیا افکار اور اقدار کی

سطح پر کیا سمتیں اختیار کرے گی، اس کے روپ رنگ، اس کے چلن اور ڈھنگ کیسے ہوں گے، ظاہر ہے کہ یہ فکریں اور الجھنیں میرے ساتھ بھی ہیں۔ مگر...... آنے والے دنوں سے زیادہ مجھے بیتے ہوئے دنوں سے ڈر لگتا ہے۔ ابھی حال میں انتظار حسین کی ایک کتاب ''چراغوں کا دھواں'' آئی ہے۔ سنہ سینتالیس سے لے کر ان کی اب تک کی یادوں کا لیکھا جوکھا۔ اس کتاب میں ایسے بچھڑے ہوئے دوستوں اور ہم عصروں کا تذکرہ خاص طور پر کیا گیا ہے جو اوپر سے سنکی دکھائی دیتے ہیں اور اپنے زمانے کی عام چال سے الگ، کوئی اور ہی راستہ اپنے لیے چنتے ہیں۔ ان کا احوال پڑھتے وقت ایک خیال جو مجھے بار بار آیا یہ تھا کہ ہمارا پڑھا لکھا معاشرہ نہ جانے کیوں اب اس طرح کے، مرکز سے کھسکے ہوئے، جان بوجھ کر نقصان کا سودا کرنے والے، اپنی ڈیڑھ اینٹ کی ایک الگ مسجد بنانے والے، سنکی اور باؤلے لوگوں سے خالی ہوتا جا رہا ہے۔ جدھر دیکھو، ایک سے ایک دانش مند، دانش وری کا علم بلند کرنے والا، سڑک چھاپ چورن فروشوں کے جیسا چرب زبان اور باتونی بھرا پڑا ہے۔ کیا ادب، کیا کلچر اور سیاست، ہر طرف ایک آپا دھاپی مچی ہوئی ہے۔ سب اپنے نشے میں مگن ہیں اور اپنے وجود کو ہزار ترکیبوں سے رجسٹر کرانے کے پھیر میں پڑے ہوئے ہیں۔ ماس میڈیا، کلچرل سرگرمی، بڑے پبلشنگ ہاؤس، ادبی اور تہذیبی مراکز میں اب ایسے ہی ''عقل مندوں'' کا سکہ چلتا ہے۔ ہمارے عوام کے عمومی اخلاقی زوال میں اور دانش مندوں کی اس بہتات میں کوئی دیکھا ان دیکھا تعلق ضرور ہے۔ ایسے لوگوں کا سب سے بڑا دعویٰ اور سب سے بڑا چکر تاریخ ساز کا ہوتا ہے۔ بے شک، عام انسانوں کی بھلائی کا بھید بھی اس بات میں چھپا ہوگا مگر میری وحشت اور بے چینی کا سبب، اپنے مخصوص ماحول اور معاشرے میں تاریخ سازی کی طرف بڑھتے ہوئے قدموں سے زیادہ اپنی تاریخ میں دھنسے ہوئے قدم ہیں۔ کبھی قومی تشخص کے نام پر، کبھی فکر کی مقامیت اور دیسی پن کے نام پر، کبھی علاقائی لسانی وابستگی کے نام پر، کتنی سادہ اور اچھی باتیں کتنی خطرناک اور ڈراؤنی ہوسکتی ہیں۔ اور کتنے باعزت مقاصد، بہ قول ژید سیاست کے ہاتھوں میں آنے کے بعد کتنے مکروہ، پست اور ذلیل ہوسکتے ہیں۔ تاریخ ہمارا Obsession، ہمارا آسیب بن گئی ہے اور تاریخ کے واسطے سے ہمارا ماضی ہمارے حال کے لیے طرح طرح کی ذمہ داریاں پیدا کر رہا

ہے۔

تو صاحب، آنے والے میلینیم یا الفیے سے نپٹنے کے لیے پہلے تو ہمیں اس بہ ظاہر گم گشتہ ورفتہ ملینیم کا حساب چکانا ہے جو بار بار ہمارے سامنے آن موجود ہوتا ہے۔ دسمبر ۱۹۹۹ء کے آخری ہفتے میں جو ہولناک تماشہ ہائی جیکنگ کا ہوا، اسی کے دوران اخباروں میں اس قیاس کو بھی جگہ ملی کہ اگر روپن کتیال کے بعد ایک بھی اور جان چلی جاتی تو ملک بھر میں فرقہ وارانہ فسادات بھڑک اٹھتے۔ مہذب معاشروں میں تاریخ اپنی توانائیاں بٹورنے کا ذریعہ ہوتی ہے۔ ہمارے لیے تاریخ اجتماعی طاقت کے بے مصرف استعمال یا اس طاقت کو گنوانے کا سادھن ہے۔ اب یہ ہم سب کے سوچنے کی بات ہے کہ اسٹینلے کبرک کو اوڈیسی ۲۰۰۱ء کے بجائے آنے والے ہزار سالہ دور میں جو پچھلے ہزار سالہ دور کی طرح دیکھتے دیکھتے گزر جائے گا۔ ہماری اپنی اوڈیسی کیا ہوگی؟ کیا اتنی ہی غیر انسانی، تشدد آمیز، بے رحم اور بہیمانہ۔ پتہ نہیں! شاید یہ تو ہونا ہی ہے کہ ہمارا مستقبل مشین کے ہاتھوں میں ہوگا، بہ قول ایک مارکسسٹ فلسفی (پال لافورژ) خود مشین بنانے کا کام بھی مشین انسان سے چھین لے گی۔

ایسی صورت میں یہ اندیشہ بھی سر اٹھاتا ہے کہ آنے والے دنوں اور زمانوں میں، جو انفارمیشن ٹکنولوجی اور میڈیا کی روشنی سے جگمگا رہے ہوں گے، اور جب انسانی تخیل کے طور طریقے بھی بدل جائیں گے، چھپے ہوئے لفظ کی حیثیت کیا ہوگی؟ کچھ بھی ہوجائے اور چاہے جتنا بڑا انقلاب آجائے، کتاب کی جگہ محفوظ رہے گی۔ ظاہر ہے کہ کوئی بھی ایسا انسانی عمل جو کئی الفیوں کی خاموش جستجو اور جدو جہد کے بعد ہاتھ آتا ہے مثال کے طور پر خط لکھنا، اس کی بخشی ہوئی مسرّت اور مزے کا مقابلہ باہمی گفتگو، مکالمے کے دوسرے سادھن نہیں کر سکتے۔ سو کتاب کی جگہ بھی کسی اور کو نہیں مل سکتی۔

لیکن آنے والے زمانوں میں ہمارا اپنا رویہ ادب کی طرف اور قومی ادب کی پہچان کے سلسلے میں کیا ہوگا؟ اس طرف سے کئی اندیشے لاحق ہیں۔ ایک تو وہ جس کی طرف ذرا دیر پہلے میں نے اشارہ کیا تھا...... مقامی اور دیسی اسالیب کے ادب جس پر اصرار توازن کھو بیٹھے تو نقصان دہ بلکہ خطرناک نتیجے پیدا ہو سکتے ہیں۔ دسمبر ۱۹۹۹ء کے دوران ساہتیہ اکادمی کے ایک

سیمنار میں میرے ایک دوست نے جنھوں نے شکتی چٹوپادھیائے کے ساتھ مل کر غالب کے بنگالی ترجمے کیے تھے، ایک کے بعد ایک کئی دانش وروں اور ادیبوں کے یہاں اپنی آئڈنٹی ٹی اور Local colour کی گردان سننے کے بعد کہا تھا ... لگتا ہے ہمارا ادب اب صرف گاؤں میں پیدا ہورہا ہے۔ اصل میں ماضی کا احساس حال بلکہ مستقبل کی طرف بڑھتے ہوئے تصورات سے ہم آہنگ نہ ہوسکے تو مصیبت بن جاتا ہے۔ قومی ہاضمہ اگر کم زور ہو تو تاریخ آسانی سے پچتی نہیں ہے۔ برصغیر ہندو پاک کا سب سے بڑا المیہ یہی ہے کہ دونوں ذہنی اور جذباتی بدہضمی کے شکار ہیں اور دونوں کی اجتماعی قیادت ایسے گروہوں کے ہاتھ میں ہے جو کسی معقول سطح پر اپنے ماضی یا تاریخ کے بوجھ کو سنبھالنے کی صلاحیت سے محروم ہیں۔

رہی سہی کسر صارفی معاشرے کے آشوب اور سیاسی کلچر کے انحطاط نے پوری کردی ہے۔ ہماری موجودہ سیاسی سرگرمیوں کا سب سے بڑا آدرش اور قومی مصرف اتنا رہ گیا ہے کہ اقتدار کے مرکز میں کم سے کم ٹکنے بھر کی جگہ مل جائے۔ اس حالت یا بدحالی کو پہنچا ہوا سیاسی کلچر جب آرٹ اور ادب یا تعلیم اور ثقافت کی اصلاح اور رہنمائی شروع کردیتا ہے تو ایک عجیب و غریب دہشت جنم لیتی ہے۔ دہشت کے اس ماحول میں ملائم اشیاء دھیرے دھیرے مرتی جاتی ہیں۔ تشویش کی بات یہ ہے کہ صارفی معاشرے یا کنزیومر کلچر کے فروغ اور سیاسی کلچر کے پہلے سے زیادہ زوال کا راستہ قومی اقتدار کے مراکز ایک منصوبہ بندی طریقے سے ہموار کرنے میں لگے ہوئے ہیں۔ جس ملک کی تین فی صد آبادی کو پینے کا صاف پانی، ستاون فی صد آبادی کو بجلی کی روشنی اور ستر فی صد آبادی کو مہذب معاشرے کی بعض بنیادی سہولتیں بھی میسر نہیں وہ دنیا کی سب سے بڑی جمہوریت ہونے کا مرتبہ بھلا کس حد تک سنبھال سکتا ہے۔ میری بات چیت کا زاویہ شاید غلط رخ اختیار کرتا جارہا ہے اور میں غیر ادبی بحثوں میں الجھتا جارہا ہوں۔ لیکن دشواری یہ ہے کہ ایسے انحطاط پذیر ماحول میں انسان کی روحانی جدوجہد اور تلاش کا مفہوم آخر کس سطح پر متعین کیا جاسکتا ہے۔ کیا واقعی ابھی ہمارے یہاں وہ وقت نہیں آیا جب سماجی مسئلوں میں حق کی حمایت کے بغیر بھی کوئی ادیب اپنے آپ کو ذمہ دار کہہ سکتا ہے؟ مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ ادبی یا غیر ادبی، کسی بھی سطح پر بنیادی انسانی سروکار سے اپنے آپ کو الگ رکھنا کسی بھی

صبح اللہ ماغ انسان کے لیے اب ممکن نہیں ہوگا۔

ادب میں کرتب بازی کے دن کب کے پورے ہو چکے۔ اب یہ بات اور ہے کہ ادب میں انسانی سروکاروں کی بات جب بھی کی جائے گی، بحث کا دائرہ اپنے آپ سیاست کے گرد پھیلتا جائے گا گرچہ ہمارے یہاں ابھی سیاست دانوں میں وہ مخلوق پیدا نہیں ہوئی جو ادب پڑھنا شروع کر دے اور انسان کو کھاد سمجھنا چھوڑ دے۔ آیئے ہم سب مل کر آنے والے دنوں کے سیاسی کلچر کے حق میں دعا کریں۔

جدیدیت اور اردو شاعری

روایت، ترقی پسندی اور جدیدیت کے حوالے سے، وہ بھی موجودہ ادبی صورتِ حال کے سیاق میں باتیں کرنا غیر ضروری سا لگتا ہے۔ ایسی ہر اصطلاح وقت کے تناظر میں اپنا ایک دائرہ بناتی ہے۔ اس دائرے کی روشنی میں اس کا کچھ مفہوم متعین ہوتا ہے، پھر وہ اصطلاح تعینات کی قید سے کسی نہ کسی حد تک آزاد ہوجاتی ہے۔ اس کی تعبیر اور تشریح کے جھگڑے شروع ہوجاتے ہیں۔ جدیدیت بے شک ایک تاریخی مظہر ہے اور اپنا ایک خاص تہذیبی، معاشرتی اور فکری پس منظر رکھتی ہے۔ لیکن تاریخ، جیسا کہ ہمیشہ سے ہوتا آیا ہے، ماضی سے مربوط ہونے کے باوجود اور ایک مخصوص زمانی اور مکانی سیاق میں اپنی پہچان قائم کرنے کے باوجود، کبھی یکساں نہیں رہتی۔ ایک سطح پر، تاریخ ماضی اور حال کے مابین ایک مکالمے کا نام ہے۔ظاہر ہے کہ حال ایک بدلتا ہوا اور ارتقا پذیر مظہر ہے، اس لیے، مثال کے طور پر جدیدیت سے ہم آج جو کچھ مراد لیتے ہیں، وہ سن ساٹھ کے آس پاس جدیدیت کے مقبول اور مروّج مفہوم کی کاربن کاپی نہیں ہوسکتا۔اپنی پرانی ترجیحات یا تعصبات پر اصرار دراصل ایک فیوڈل رویہ ہے جسے ہم نہ تو نئے زمانے سے ہم آہنگ قرار دے سکتے ہیں نہ ہی نئی فکر سے، زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ جدیدیت اپنے ماضی سے یا اپنی روایت سے ایک نئے تعلق کی تفسیر تھی۔ آرٹ اور ادب کی دنیا میں جدیدیت نے ایک معنی خیز رول ادا کیا۔ اس طرح جدیدیت کو ایک ناگزیر تاریخی ضرورت

کی تکمیل کا ذریعہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

لیکن یہ تعریف اپنے ابہام کے باوجود ادھوری ہے، اردو تنقید اور شاعری یا فکشن کا جو سرمایہ سن ساٹھ کے بعد سے اب تک سامنے آیا اس کے حساب سے یہ تعریف خام کارانہ بھی ہے۔ لہٰذا ہمیں اپنے استدراک اور اثاثے پر ضرورت سے زیادہ خوش اور مطمئن نہیں ہونا چاہیے۔ جس پیچیدہ، پریشان کن تہذیبی، تاریخی اور جذباتی ماحول کے واسطے سے جدیدیت کا میلان سامنے آیا اور جسے مرتب کرنے میں پہلی جنگ عظیم کے بعد کی دنیا پیش پیش رہی، اس کی ایک نمائندہ جہت بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائی کے سیاسی حالات سے نکلتی ہے۔ کسی بھی عہد کی فکر کا مجموعی خاکہ، یہاں تک کہ مزاج بھی اس عہد کی تاریخ اور سیاست کے اٹوٹ رشتوں کا پابند ہوتا ہے۔ اور بیسویں صدی تو یوں بھی، سیاست کے بڑھتے اور پھیلتے ہوئے اقتدار کی صدی ہے۔ اسی لیے، پہلی جنگ عظیم کے بعد کی دنیا میں ایک طرف پرانے آدرشوں کی شکست کا شور ہے، دوسری طرف نت نئے اندیشوں اور وسوسوں کی سرگوشی۔ یہ ایک عظیم افسردگی (depression) کا دور تھا اور ایسی متضاد، عجیب و غریب کیفیتوں کی گرفت میں تھا کہ اس کی پہچان مشکل ہوگئی تھی۔ بہ قول کسے

"The age of wonderful nonsense and bathtub gin"

اخلاقی ضابطوں کے لحاظ سے ایک انقلابی تبدیلی کا دور جس نے حساس لکھنے والوں کو اپنی صورتِ حال کی عکاسی کا ایک نیا راستہ دکھایا، نئے اسالیب اختیار کیے گئے اور اجتماعی، سماجی اور سیاسی تجربوں کی ایک نئی تعبیر کا دروازہ کھلا۔ سماجی حقیقت نگاری کے روایتی تصور اور تاریخ کی جدلیات پر یقین رکھنے والوں کی رسمی وضع کے برخلاف سماج، سیاست اور تخلیقی تجربے کے گنجلک رشتوں کو سمجھنے کی نئی کوششیں سامنے آئیں۔ فکری تن آسانی کی عادت اور محدود و مروج اصطلاحوں کا سہارا ڈھونڈنے کی روش بہت سے لوگوں کو اس سچائی سے دور رکھتی ہے کہ سماجی وابستگی اور سیاسی موقف کا مفہوم وقت کے ساتھ بدلتا جاتا ہے۔ ادب کے ENGAGEMENT میں یکساں ایقان کے باوجود ضروری نہیں کہ اس ایقان کے حدیں اور بنیادیں بھی ایک سی ہوں۔ چناں چہ آپ اپنے حساب سے باتیں کیجیے اور ہمیں اپنے حساب

سے سوچنے دیجیے۔ اجتماعی سچائی بہت بڑی سچائی ہے اور اس سچائی سے شعر و ادب کا رابطہ برحق مگر ادب کی تفہیم، تخلیق اور تشکیل کا عمل بہ ہر حال ایک شخصی اور انفرادی سرگرمی ہے۔

نئی شعری روایت کے حوالہ سے بات کی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ہم نے اس رمز کو ٹھنڈے دماغ کے ساتھ سمجھنے میں خاصی کوتاہی برتی۔ ہمارے یہاں یہ مسئلے بالعموم سن ساٹھ کے بعد زیرِ بحث آئے۔ گویا کہ مغرب کے مقابلے میں کوئی پچاس برس کی تاخیر کے ساتھ۔ اس میں کچھ مضائقہ نہیں کہ ہر قوم کا اجتماعی شعور اپنا الگ کیلنڈر رکھتا ہے۔ تاہم، تشویش کی بات یہ ہے کہ نئے شاعروں نے اپنے ترقی پسند پیش رووں کی بہ نسبت کچھ نئے دروازے تو بے شک کھولے، مگر اُن کی ضد میں کچھ نئی دیواریں بھی کھڑی کر لیں۔ جدیدیت ایک معنی میں انسانی تجربوں اور اظہار کی اُن تالہ بندیوں کے خلاف ردِّ عمل کا اور برہمی کا اظہار بھی تھی جن کا قصور وار ہم سماجی حقیقت نگاری کے عالمی مفسروں کو ٹھہراتے ہیں۔ لیکن ساتویں دہائی میں ترقی پسند اور جدیدیت کے مابین جو گھمسان کا رن پڑا اُس نے اچھے اچھوں کے ہوش اڑا دیے۔ عبرت کا مقام یہ ہے کہ ادب کی روایت، تاریخ کے تسلسل اور کلاسیکیت کا شعور رکھنے والے ترقی پسند اکابر بھی بے قابو ہو گئے۔ ''صبا،'' حیدر آباد اور'' شب خون،'' الہ آباد کے صفحات اس کی گواہی دیتے ہیں۔ رہے نئے لوگ اور نئی حسیت کے علَم بردار، تو اُن کا نو مسلمانہ جوش سمجھ میں آتا ہے اور اس کا تجزیہ ہم آج نسبتاً معروضی فاصلے کے ساتھ کر سکتے ہیں۔ ایک طرف تبدیلی کی حقیقت اور احساس و خیال کے نئے موسموں کو تسلیم کرنے سے انکار، دوسری طرف، کیسی ستم ظریفی ہے کہ ترسیل کی ناکامی کے المیے کو تمغے کی طرح سجانے پر اصرار۔ اس افراتفری کا نتیجہ جو نکلا وہی نکلنا بھی چاہیے تھا۔ اختر الایمان نے تو خیر اپنی بے تحاشا تخلیقی زرخیزی اور زُود آوری، اپنے غیر منتشر انہماک اور اپنی یک سوئی کی وجہ سے ایک محفوظ جگہ اپنے لیے بنا لی ورنہ ہمارے پیش رو اس خود فریبی سے نکلنے کو تیار نہیں تھے کہ اُن کے بعد صرف سناٹا ہے۔ دوسری طرف نئی بصیرت کا دم بھرنے والوں میں بھی خود احتسابی کا کال ایسا پڑا کہ ایک اپنے سوا سب ہی کو مسترد کر بیٹھے۔ انفرادی تجربے، تنہائی اور بے سمتی کا راگ دھیما پڑا تو کرتب بازیاں شروع ہو گئیں اور نہ جانے کب کے کھوئے ہوئے سبق یاد آنے لگے۔ ارتقا کا دائرہ مکمل بھی ہوا تو

رعایت لفظی اور معنوں کی سطح پر، یا کتے، جانگھیے اور بنیان کی ردیف پر۔

اگر یہ صورت حال ہمیں افسردہ نہیں کرتی تو زمانہ کے بجائے ہمیں اپنی طرف سے تشویش ہونی چاہیے اور یاد کرنا چاہیے کہ تاریخ کا سفر کچھ صوفی منش سماجی مفکروں (اروبند گھوش، جڈو کرشنا مورتی)، روحانی معالجوں اور احیا پرست سیاسی تنظیموں کے علاوہ، شعور کے کسی اور منطقے میں کبھی بھی متواتر (Cyclical) نہیں ہوا۔ زندگی اپنے اندرونی تضادات اور باطنی آویزشوں کے باوجود آگے بڑھتی جاتی ہے اور نئے واقعات وواردات سے اس کا ربط قائم ہوتا جاتا ہے۔ لیکن کیا تدریجی تحرک اور ترقی کے اسی پیمانے پر ہم انہیں نئی شعری روایت یا نئی حسیت کے مفہوم کا تعین کر سکتے ہیں۔ شاید نہیں، اور اس انکار کو سمجھنے کے لیے ہمیں اپنا تجزیہ ایک وسیع تر تناظر میں کرنا ہوگا۔ صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ بہ قول بلراج کومل — ''کامیاب نظم میں تحرک فن کارانہ چابک دستی سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ ماورائے تعریف اُس وصف سے ہوتا ہے جو لمحۂ اعجاز میں تخلیق کو روشن اور منور کردیتا ہے۔'' دورِ حاضر کی جو کامیاب نظمیں کم وبیش اس معیار پر پوری اترتی ہیں ان میں اقبالؔ کی ''مسجد قرطبہ''، تصدق حسین خالدؔ کی ''کتبہ''، میراجیؔ کی ''سمندر کا بلاوا''، ''مجھے گھر یاد آتا ہے''، راشدؔ کی ''اسرافیل کی موت''، فیضؔ کی ''تنہائی''، سردار جعفری کی ''میرا سفر''، مخدوم محی الدین کی ''لختِ جگر''، اختر الایمان کی ''ایک لڑکا''، مجید امجدؔ کی ''آٹو گراف''، وزیر آغا کی ''اجڑتا شہر''، خلیل الرحمن اعظمی کی ''آنچل کی چھاؤں میں''، قاضی سلیم کی ''کھلونے''، محمد علویؔ کی ''گھر''، شہر یارؔ کی ''عہدِ حاضر کی دل ربا مخلوق''، ساقیؔ فاروقی ''کی مردہ خانہ'' یکساں سطح پر نہ ہونے کے باوجود قابلِ ذکر ہیں..... اور شاعر بھی ہیں اور بہت سی اور اہم اور قابلِ ذکر نظمیں بھی ہیں جنھیں بآسانی اس نامکمل فہرست میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ یہاں لفظ بآسانی کی بلاغت لائق توجہ ہے اور علامہ اقبالؔ کی ''مسجد قرطبہ'' سے ساقی فاروقی کے ''مردہ خانے'' تک تسلسل کی جو لکیر کھینچی گئی ہے وہ بہت سے سوالات کی جگہ افسردگی اور ملال کا ایک گہرا اثر پیدا کرتی ہے۔ اس سے ایک لگاتار بڑھتے ہوئے تخلیقی اضمحلال کی نشان دہی ہوتی ہے۔

اس صف میں اقبالؔ کا نام شامل کرنے کے لیے ایسا ویسا حوصلہ کافی نہیں ہے۔ ہم اس سے آگے بڑھ کر میراجیؔ، راشدؔ، فیضؔ، اختر الایمانؔ پر آتے ہیں اور نئے شعری منظر نامے کا

جائزہ لیتے ہیں تو ایک بات فوراً سامنے آتی ہے، وہ بھی ذہن پر زیادہ زور دیے بغیر — یہ کہ نئے شاعروں نے، نئی تنقید کے اس بلند بانگ اور قدرے تحقیر آمیز رویے سے زیادہ اپنے بنیادی مزاج میں وقوع پذیر ہونے والے چند تغیرات کے نتیجے میں، فیضؔ کی بہ نسبت میراجیؔ اور راشدؔ اور پھر ذرا دیر سے اختر الایمان کو جو قبول کیا تو اس کے اسباب میں کہیں ترقی پسندی کے لیے کسی قسم کا تعصب تو نہیں تھا؟ شاید نہیں۔ فیضؔ کی شاعری میں تخلیقی معجزہ کاری اور طلسم کا عنصر اُن کے تمام ہم عصروں سے زیادہ ہے اور فکر، نظریے، طرزِ احساس غرض کہ تمام بیرونی سہاروں کے بغیر صرف اپنے شاعرانہ سحر اور غنائیت کے بل بوتے پر اصولی اختلافات کو زیر کرنے کی طاقت رکھتا ہے — فیضؔ کے اشعار پڑھتے وقت ہم اپنے آپ کو اُن کے تصوّرات اور تجربوں کی دھوپ سے بچائے رکھیں جب بھی اُن کا جادو ہمیں اپنے گھیرے میں لے لیتا ہے۔ اس کے باوجود نئی شعری حسیّت کا سلسلہ میراجیؔ اور راشدؔ سے تو قائم ہوگیا اور فیضؔ کی طرف بڑھنے میں اسے جو تامل ہوا تو اس لیے کہ فیضؔ کی شاعری اپنے تخلیقی تحکّم اور اقتدار کے بعد بھی کچھ بند بندی سی، کچھ بندھی بندھی سی ہے — ہمارے جذبوں کو اور احساسات کو جتنی چھوٹ میراجیؔ اور راشدؔ کی شاعری سے ملتی ہے، فیضؔ سے نہیں ملتی۔ نئے شاعر اپنے تجربوں کی دریافت اور اظہار کے سلسلے میں اس آزادی کے طلب گار تھے اور یہ محسوس کرتے تھے کہ حالیؔ کے افادی اور مقصدی شاعری کے منشور سے لے کر ترقی پسند تحریک کی شعریات تک بیرونی احکامات کا جو قصہ چلا آتا ہے، اسے اب ختم کیا جانا چاہیے۔ نئے شعرا اپنے پیش رووں سے (جن میں حلقۂ اربابِ ذوق کے شاعر بھی شامل ہیں) الگ رول ادا کرنا چاہتے تھے۔ انھیں نہ تو اپنے آپ کو عبور کر کے کسی عظیم الشان فلاحی اور اجتماعی نصب العین تک رسائی کا شوق تھا، نہ ہی وہ صرف اپنے باطن کے سیاح بنا چاہتے تھے۔ راشدؔ اور میراجیؔ کی شاعری بھی ان کے لیے صرف راستے کا چراغ تھی، منزل نہیں۔ فکری، جمالیاتی، اخلاقی، ہر سطح پر ان کے رویے ۱۹۲۰ء کے آس پاس پہلی جنگ عظیم کے سائے میں رونما ہونے والی روایت کے ترجمانوں سے مماثل تھے۔ اُن کے تجربے اور تخلیقی مقاصد اپنے آزادانہ انسانی عناصر کے ساتھ ساتھ ایک خاص سیاسی جہت بھی رکھتے تھے۔

یہ ایک پیچیدہ مگر اندیشوں سے بھری ہوئی صورت حال تھی اور اس کے دیانت دارانہ

استدراک کے لیے غیر معمولی توازن اور احتیاط کی ضرورت تھی۔ جن لکھنے والوں نے تخلیقی تجربے اور اس تجربے کی ارضی اور ٹھوس بنیادوں کے نازک رشتے اور ان کے باہمی تناسب کا لحاظ نہیں رکھا، انھیں ادب کی مملکت سے نکلتے اور صحافت کا حدود میں داخل ہوتے دیر نہیں لگی۔ وہ اس عہد کے عامیانہ اور سنسنی خیز واقعات کے بیان میں لگ گئے۔ لیکن اصل مسئلہ ایک کمٹی سکڑی داخلیت کی طرح باہر کی دنیا کے درشت اور دہشت خیز اثرات سے بھی آزاد ہونے کا تھا۔ ادب، بہ ہر حال تاریخ کا فٹ نوٹ نہیں ہوتا، ہر چند کہ اپنے زمانے کے روحانی مطالبات اسے مکمل طور پر بے لگام اور تاریخ کے تعاقب سے آزاد بھی نہیں ہونے دیتے۔ البتہ روحِ عصر کی ترجمانی کرنے والے ادب کی قدر و قیمت کا انحصار محض اس بات پر نہیں ہوتا کہ اسے اپنی بنیادی غذا اپنے زمانے سے ملتی ہے۔ کھری اور سچی تخلیقی استعداد اس سے، خود توانائی کے ذریعہ ہم پر حقیقت کی تعبیر کا اک ایسا دروازہ بھی کھولتی ہے جو عامیانہ اظہار اور استدراک سے آگے کی چیز ہے۔ ادب کے ذریعہ ہم جس سچائی تک پہنچتے ہیں وہ (بہ قول کلاڈ لیوی اسٹراوس) معنی کی مسلسل توسیع میں چھپی ہوتی ہے۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد جس ذہنی اور جذباتی پس منظر میں شعر و ادب کی نئی حسیت کو فروغ ملا اُس کی پہچان انکار کے ایک مرکزی روّیے سے ہوتی ہے۔ مسلّمات سے انکار، خوش گمانیوں سے انکار، روایتی اسالیب کی تجدید سے انکار۔ گویا کہ نئے سرے سے ایسے فکری وسائل اور تخلیقی واسطے مہیا کرنا ایک طرح کی مجبوری بھی تھی۔ نئے لکھنے والوں کے لیے اپنے شخصی وژن میں ایک نئی اخلاقی معنویت پیدا کیے بغیر اس صورتِ حال سے عہدہ برآ ہونا ممکن نہیں تھا۔ سیاسی انقلاب پسندی کے تصور کو اس عہد میں ایک نئی سطح پر ابھرنے کا جو موقعہ ملا اس کی وجہ یہی تھی کہ چاروں طرف بکھری ہوئی حقیقتیں جیسی بھی تھیں ان میں آگے کے لیے ایک راستہ تو بنانا ہی تھا — اسی لیے آزاد فکری کے میلان کو بھی اس عہد میں بڑے پیمانے پر قبولیت ملی۔ نئے لکھنے والوں کو یہ اندیشہ لاحق نہیں تھا کہ اپنی آزاد فکری کے نتیجے میں انھیں کوئی بڑا نقصان اٹھانا پڑے گا۔ سچ تو یہ ہے کہ اُن کے پاس کچھ ایسا تھا ہی نہیں جسے کھونے سے وہ ہراساں ہوتے — چناں چہ آزاد خیالی کی بجائے خود ایک اسلحہ یا مدافعت کا ایک ذریعہ بن گئی، یا ایک اخلاقی قدر۔

اور اس احساس میں یقین بتدریج بڑھتا گیا کہ شخصی اور اجتماعی زندگی پر اثرانداز ہونے والا کوئی بھی نظام، ایک اخلاقی موقف کے بغیر اپنی معنویت قائم نہیں کرسکتا۔ آوارہ گرد ادب کے ایجنڈے میں جدیدیت کا مفہوم استوار ہی اس اخلاقی مؤقف کی اساس پر ہوتا ہے۔ یہ اندازِ نظر نہ تو سیاست کو شجرِ ممنوعہ بناتا ہے نہ ادب کی سماجی معنویت کے تصور کو مسترد کرتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ عام انسانی صورتِ حال سے بے اطمینانی کے نتیجے میں رونما ہونے والی برہمی اور نئی فکر میں مستقبلیت کے ایک عنصر کی ناگزیر شمولیت کے بغیر نہ تو جدیدیت کے تصور کی تکمیل ہوسکتی تھی، نہ اس عہد کے سیاق میں ادب کے مجموعی رول کی۔ ان سوالات پر پیش کش یا افتادہ اصولوں اور اصطلاحوں کے پھیر سے نکل کر، ایک نئی سطح پر، تفصیل کے ساتھ باتیں کرنے کی ضرورت ہے۔ یہاں بس چند اشارے کیے جاسکے۔ تنقید اور نظریہ سازی کے چلن نے ایسی گرد اڑائی کہ شاعری اور شعر کہنے والے پیچھے جا پڑے۔ جدیدیت کے سائے میں پروان چڑھنے والی شاعری کا سب سے افسوسناک پہلو، ہمارے خیال میں یہی ہے کہ جدید نظریات کے مقابلے میں اُس کی حیثیت ضمنی اور ثانوی ہوکر رہ گئی۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ سوچنا بھی شاید غلط نہیں کہ اب جو مابعد جدیدیت کا شور اٹھا ہے، وہ بھی دراصل جدیدیت کے اسی ایجنڈے کی بحالی ہے جسے بھلا دیا گیا تھا۔ ایسا کیوں ہوا؟ ان جانے میں ہوا یا جان بوجھ کر ایسا کیا گیا، یہ سوالات بھی بحث کا تقاضہ کرتے ہیں۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کی کا جو تماشا ہمارے تجربے اور مشاہدے کا حصہ ہے۔ بہت سیدھا سادا نہیں ہے۔ اس کی جہتیں کثیر ہیں اور اس کی سطح صرف ایک نہیں ہے۔ ملکی سیاست سے بین الاقوامی سیاست تک، ہمارے اپنے معاشرے سے لے کر عالمی معاشرے کے حال احوال تک، اس مسئلے کی جڑیں دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ خوش آئند بات یہ ہے کہ نئے لکھنے والے ایک فیشن زدہ شعری اور ادبی کلچر کے بہاؤ میں گم ہوجانے والے تہذیبی، فکری، سیاسی حوالوں کے از سرِ نو استعمال سے اب جھجکتے نہیں۔ ایک بامعنی سطح پر اپنے عہد سے خود کو مربوط کرنے والی شاعری، نئی شاعری کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے رسمی ترقی پسندی، رسمی جدیدیت کی اصطلاحوں کو بڑی حد تک غیر ضروری بلکہ بے کار بنا دیا ہے۔ یا کم سے کم اس ضرورت کا احساس دلایا ہے کہ ان اصطلاحوں کے معانی پھر سے متعین کیے جائیں۔

ادب میں نئی حسیّت کا مفہوم

ادب میں نئی حسیّت کے مفہوم کو میں زندگی میں نئی حسیّت یا روّیے اور افکار کی ایک نئی جہت کے مفہوم سے یکسر لاتعلق نہیں سمجھتا۔ شرط صرف یہ ہے کہ زندگی یا فرد کے روّیے میں اس حسیّت کے مفہوم کا تعین کرنے والے کی شخصیت ایک چہرا بھی رکھتی ہو اور سایہ (Persona) بھی۔ اس بحث کے دائرے سے ایسے افراد خود خارج ہو جاتے ہیں جنھیں زندگی کی پہچان کا بھید بس اس کے خارج میں ملتا ہے اور وہ لکھنے والے بھی جنھوں نے زندگی اور ادب دونوں کو بس ایک کارگہہِ شیشہ گری سمجھا اور عمر بھر ایک ڈر کے آسیب کا شکار رہے۔ وہ زمانے لد گئے جب ادب میں سماجی یا سیاسی مسائل کا تذکرہ بہتوں کے نزدیک شجرِ ممنوعہ کی مثال تھا۔ اس خفیف الفکری کے قصوروار کچھ نئے لکھنے والے بھی تھے اور وہ پرانے بھی جنھوں نے ہر اس روّیے کو دشمن آنکھوں سے دیکھا جس سے ان کے تحفظات پر ضرب پڑتی تھی، یا کم از کم جس سے وہ اپنے تعصبات کی تصدیق کا کام نہیں لے سکتے تھے۔ ترقی پسندوں نے اپنی دنیوی ضرورتوں کے تحت ادب میں نئی حسیّت کا جو مفہوم مقرر کیا تھا اس کا دائرہ محدود تھا اور غیر حقیقت پسندانہ بھی کہ ان کے نزدیک ہماری تہذیبی اور جمالیاتی فکر، وقت کے ایک معین نقطے پر آ کر ٹھہر گئی تھی۔ اس انجماد کو وہ تکمیل سمجھ بیٹھے تھے، یا پھر جان بوجھ کر کچھ اس قسم کا کنفیوژن پیدا کر رہے

تھے کہ لوگ سوچنا بند کر دیں۔ اصل میں سوچ اگر کسی بندھے ٹکے سانچے کی پابند نہ ہو تو مآل کار اس کی شاخ سے افکار کے انکھوے پھوٹتے ہیں اور افکار عبارت ہے برسوں کی پروردہ نفرتوں اور خوش گمانیوں اور تعصبات اور مفروضات کی تردید سے۔ ظاہر ہے کہ ترقی پسند ہر اس روّیے کی تردید سے خوف زدہ ہوتے تھے جس کی بنیادوں پر انھوں نے اپنی جنتِ ارضی اور اپنے وجود کا رنگ محل تعمیر کر رکھا تھا۔ دوسری طرف وہ نئے لکھنے والے تھے جن کے افکار کو کوئی بامعنی جہت میسر نہ آسکی۔ انھوں نے افکار کو ایک خود کفیل اور قائم بالذات قدر جانا اور یہ بھول گئے کہ زندگی کا سمندر بے کراں ہے اور اس کی اونچی سے اونچی لہر کی صورت نمودار ہونے والی کوئی بھی قدر آپ اپنا حاصل نہیں ہوتی۔ وہ زادِ راہ کو منزل سمجھ بیٹھے تھے۔ نتیجہ یہ کہ ان کا انجام آج ترقی پسندوں سے زیادہ عبرت ناک ہے۔ تھک ہار کر وہ یا تو کلاسیکیت کی ڈیوڑھی کے دربان بن گئے یا پھر اس مقام پر پڑاؤ ڈالا جہاں لفظوں اور آوازوں کا ایک بے اماں شور برپا تھا۔ انسانی تجربے کی دستک اس شور میں گم ہوگئی تھی۔

آخر کچھ تو بات تھی کہ اس روّیے کو سب سے زیادہ قبولیت اس سماجی اور تہذیبی ماحول میں ملی جہاں اختصاص کی بدمذاقی عام تھی اور شعروادب کے علما لکھنے والے کو آتش فشاں مسائل کی رزم گاہ سے الگ اس کے خلوت کدے میں مقید رکھنے پر مصر تھے۔ لیکن خلوت کدے تو ان علاقوں میں بھی مسمار ہوئے۔ سب صاف ہے۔ بعض حالات میں تاریخ کا لاوا اندھا بھی ہو جاتا ہے اور اگر اسے ہانکنے والے یا راہ دکھانے والے آپ ہی بھٹکے ہوئے ہوں تو پھر نیک و بد کی تمیز نہیں رہ جاتی...... راستے کے ہر منظر کو وہ تہس نہس کرنا چاہتا ہے۔ اسے اس بات سے کیا غرض کہ کن وادیوں میں گلاب اگتے ہیں اور کن صحراؤں میں فقط ریت اڑتی ہے۔ بیسویں صدی نے جس طرح تاریخ کے ایک نئے تصور کو جنم دیا ہے، اسی طرف مختلف النوع مناظر کی حدیں بھی آپس میں گڈمڈ کر دی ہیں۔ اب کوئی بھی حقیقت اپنے آپ میں مکمل یا واضح یا متعین یا یک رنگ نہیں ہے، سوائے تجربوں کی اس یورش کے جواب ماضی ہے۔ مگر ماضی کو بھی تو آخر حال بننے کے لیے کوئی راستہ چاہیے تھا اور حال یہ ہے کہ ہر راستے پر تضادات کی بھیڑ ہے۔ ایسا اجتماع انسانی آنکھ نے اب سے آگے شاید کبھی نہیں دیکھا۔

ادب میں نئی حسیت کے ایک مفسّر نے جارحیت، مستقبلیت اور فنا پرستی کو ایک ساتھ نئی حسیت کے عناصر کا نام دیا تھا۔ پھر ان مفکرین کے فرمودات کو دھیان میں لایئے جو وجود کے تمام ارتعاشات کا عکس اس آئینے میں دیکھتے ہیں جس کی بساط ہمارا حاضر ہے، جو نہ تو امکان ہے، نہ بشارت، صرف سچائی ہے۔ جو ماضی کی دست برد سے اور مستقبل کے اندیشوں سے آزاد بھی نہیں مگر جو ان سے الگ اپنی پہچان قائم کرنے کے درپے بھی ہے۔ یہ بات تو بہتیرے کہتے ہیں کہ ہمارے عہد کی فکر کا محور اور شناس نامہ وجودیت ہے۔ مگر کون سی وجودیت؟ سارتر اور ہائیڈیگر کی لادینی وجودیت یا کرکے گار، یاس پرس اور مارسل کی دینی وجودیت؟ وہ جس نے دوسرے انسانوں کو اپنی ذات کا جہنم سمجھا، یا وہ جو اپنے وجود کے معنی کا تعین دوسروں سے اپنے روابط کی بنیاد پر کرتی ہے؟ اس سوال کا جواب ایک ساتھ ایک دوسرے سے ٹکراتے ہوئے دائروں میں چھپا ہوا ہے۔ پس ثابت یہ ہوا کہ نفی اور اثبات ایک دوسرے سے متضاد نظر آنے کے باوجود ایک دوسرے کے ہم زاد بھی ہیں۔ جس حقیقت سے ہمارا زمانہ دوچار ہے۔ اس کے سلسلے دو الگ الگ دنیاؤں میں پھیلے ہوئے ہیں۔ ان کا آپسی رشتہ حریفانہ بھی ہے اور اس رشتے میں رفاقت کی مہک بھی چھپی ہوئی ہے۔ تعلق اور ٹکراؤ کے اس تماشے کا طلسم روز بہ روز گہرا ہوتا جارہا ہے۔

جب ہی تو یہ عہدِ قطعیت کے میلان اور اپنی حسیت کے مابین کوئی مضبوط رشتہ قائم کرنے سے قاصر ہے۔ ترقی پسندوں کی فکر محض آواں گارد حلقوں کی ہٹ دھرمی کے سبب فرسودہ نہیں ٹھہری۔ اسے اس عہد کی سچائی نے پامال کیا ہے اور کچھ ان کی اپنی سادہ خیالی نے۔ اور وہ لوگ بھی خوار ہونے سے نہ بچ سکے جو تخلیقی لفظ کو انسانی تجربے کی سرزمین سے اٹھا کر علوم کے برف خانوں اور تجربہ گاہوں کے سناٹے میں اس شور سے فرار کا راستہ ڈھونڈ رہے تھے۔ کچھ تو اپنی معصومیت کے سبب، کچھ اس لیے کہ اس سطح سے اٹھنے کا ان میں حوصلہ نہ تھا، اور کچھ اس وجہ سے بھی کہ اس طرح ترقی پسندی کے عضوِ ضعیف پر انھیں نزلہ گرانے کا موقع ہاتھ لگا تھا۔ خیر، انھیں حروف واصوات کے اعداد و شمار اکٹھا کرنے دیجیے۔ یہ صحیح ہے کہ تاریخ ان کا کچھ بھی بگاڑ نہ سکے گی۔ لیکن خود انھوں نے بھی تو اپنے آپ کو ایسی تمام راہوں سے دور کرلیا جدھر سے تاریخ

کے تحت جان قافلوں کا گزر ہونا تھا۔ ترقی پسند تو خیر اپنے مقاصد اور تنگ نظری کے غلام تھے اور انھوں نے مات کھائی اپنی ہوشیاری کے سبب مگر یہ غریب تو ادب اور اس کے واسطے سے انسانی کائنات کے مجرم ہیں کہ انھوں نے اس کائنات کو ایک ننھے سے گھروندے میں محصور جانا اور اس کی چوکھٹ پر زبان و بیان کے ناقص علم کا ڈھول تاشا بجاتے رہے اور چوں کہ یہ سارا ہنگامہ بے موقع تھا اس لیے اپنی سادہ لوحی کے نتیجے میں انھوں نے بھی ہزیمت اٹھائی۔ اس شکست پر پردہ ڈالنے کے لیے ترقی پسند انسان دوستی اور نظریے کا راگ الاپتے ہیں، یہ حضرات شعر و ادب کی لسانی صداقت کا۔

سچ ہے کہ ادب کی لسانی صداقت سے انکار ممکن نہیں۔ بہ ظاہر یہی سچائی اس کا اوّل بھی ہے اس کا آخر بھی۔ لیکن اس صداقت کے اقرار کے سلسلے اگر ادب میں انسانی عنصر کی پُر پیچ حقیقت کے تئیں انکار یا اس کے تئیں ایک سوچی سمجھی بے نیازی سے ملا دیے جائیں تو نئی حسیت کیا، پوری زندگی ہی اپنا مفہوم کھو دیتی ہے۔ کسی تخلیقی لفظ کے معنی متعین ہوتے ہیں اس تجربے سے جو اس لفظ کی اساس بنتا ہے یا اس کا حاصل، اور جو اسے بے نوا لفظوں کے ہجوم میں ممتاز اور مختلف ٹھہراتا ہے۔ رہی لسانی صداقت تو اس کے جبر سے تو دوا ساز کمپنیوں کا لٹریچر بھی آزاد نہیں ہے۔ ترقی پسندوں نے لینن کی وضع کردہ پارٹی لٹریچر کی اصطلاح کو یعنی جانب داری کے ادب کا محرک سمجھنے کی غلطی کی اور گم راہ ہوئے۔ اسی گم راہی سے آگے کی تمام گمراہیوں کا سلسلہ نکلا۔ ہمارے زمانے میں وہ جنھیں زباں دانی کا دعویٰ تھا ادب کی لسانی صداقت کے مفہوم کی تہ داری تک نہ پہنچے اور یہ بھول بیٹھے کہ لسانی صداقت کی ایک ساتھ بہت سطحیں اور پرتیں ہوتی ہیں اور اس صداقت کا حوالہ جب ادب ٹھہرتا ہے تو پوری انسانی کائنات، اپنی نیکی اور بدی، اپنے سناٹے اور شور شرابے کے ساتھ سامنے آن موجود ہوتی ہے۔ تخلیقی اظہار کا جزو بننے کے بعد لفظ لفظ نہیں رہ جاتا۔ تجربہ اور واردات اور وقوعہ بن جاتا ہے۔ روشنائی کی ایک ٹیڑھی میڑھی منحنی لکیر سے نکل کر رنگ اور لے میں ڈھل جاتا ہے۔ تب ہم اسے صرف پڑھتے نہیں۔ برتتے اور بھگتتے اور محسوس کرتے ہیں، اور دیکھتے ہیں کہ ہوا کے ہر جھونکے کے ساتھ اس کا روپ کیوں کر بدلتا جاتا ہے۔ پھر وہ انسانی لغات کے بجائے ایک جیتی جاگتی، مہیب اور لطیف اور دہشت آثار

اور سکون بخش کائنات کا حصہ بن جاتا ہے۔ سو ہم اگر اس سب کے ہوتے ہوئے بھی اس کی وساطت سے بالآخر ایک عظیم کائنات کے کسی گوشے تک نہیں پہنچتے تو قصور اس لفظ سے زیادہ خود ہمارا اپنا ہے۔ میر کا شعر صرف نوراللغات کی مدد سے نہیں سمجھا جاسکتا نہ محض صنائع لفظی و معنوی کے ذریعے ہم کسی فن پارے کے اسرار کا بر اپا سکتے ہیں جن سے انسانی تجربے کی بھول بھلیاں عبارت ہے۔ اگر شعر و ادب کی لسانی صداقت کا مفہوم یہی کچھ ہوتا تو پھر پرانے عروضیوں اور شارحوں کے ارشادات کیا برے تھے؟ یہاں اس تفصیل میں جانے کی ضرورت بھی نہیں کہ حقدمین سے لے کر میر و غالب تک، کسی کی تخلیقی سرشت اور تجربے کا رمز تذکرے اور تاریخ اور صنائع و بدائع کے مرتب تو دور رہے، ایک دو مستشنیات سے قطع نظر بیسویں صدی کے ربع اول تک کی اردو تنقید بھی روشن کرنے سے قاصر رہی۔ ہمارے عہد کی تنقید نے ادب اور زبان کے دائروں سے آگے جا کر فلسفہ، نفسیات، تاریخ، سماجیات، مذہب، سیاست، سائنس کی اصطلاحوں کو اور ان کے مضمرات کو سمجھنے کے جتن جہاں تہاں اس لیے کیے ہیں کہ انسانی تجربے کی کلّیت اور اس کی بسیط حقیقت کا بھید بھاؤ جان سکے۔ اگلے زمانوں میں طب اور تصوف اور نجوم کی اصطلاحوں سے کام چل جاتا تھا اور ان اصطلاحات کے مروّج اور معلوم لاحقوں سے آگے جانے کی ضرورت بھی کم کم ہی پیش آتی تھی کیوں کہ خود شعر کہنے والے کے نزدیک بھی اس کھڑاگ کا مقصد بس برائے شعر گفتن تک محدود ہوتا تھا۔ نہ تجربے اتنے پے چیدہ ہوتے تھے کہ ان پر ایک منفرد اور انتہائی ذاتی واقعے کا گمان ہو، نہ ان کے اظہار کی نوعیتیں اتنی گنجلک ہوتی تھیں کہ لفظ کی ڈور تھام کر علامتوں کے بے حساب صحراؤں کی خاک چھاننا ناگزیر بن جائے۔ مگر ہمارے عہد نے جس جمالیات کے تانے بانے ترتیب دیے ہیں۔ اس کی جہات کثیر بھی ہیں اور مختلف المقاصد بھی۔ ہم ایک پے چیدہ اور دہشت انگیز حسن کے تصور کو صرف ایک شخص ڈبلیو ایچ آڈن یا ایک قوم فرنگی کے جمالیاتی ادراک کی کلید کہہ کر پیچھا نہیں چھڑا سکتے۔ اس لیے کہ اس کا تعلق جس طرزِ احساس سے ہے یا جذبے اور فکر کے جن ابعاد سے ہے ان کے علاقے مخصوص اور متعیّن ہیں نہ ان کی نوعیتیں محدود اور قطعی ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ نئی حسیت کی کوئی ایسی تعریف ممکن نہیں جو اس کے ہر زاویے اور ہر پہلو کا

احاطہ کر سکے۔ اس نے جغرافیائی خطوں کی طرح علم وفکر اور اختصاص کے قلعوں کو بھی منتشر اور مسمار کیا ہے۔ سماجی علوم کا کوئی ایک شعبہ یا انسانی علوم کی کوئی ایک منطق جس کا تعلق بس ایک دائرے سے ہو، کیا فلسفہ کیا نفسیات اور کیا اسلوبیات، ہم اس کی مدد سے نئی حسیت کے خمیر تک نہیں پہنچ سکتے۔ پاؤنڈ نے ادب کے مطالعے میں پیشہ ور اور نصاب زدہ علما کی ذہنی ورزشوں کا مذاق بلاوجہ یا محض تفریحاً نہیں اڑایا تھا۔

پھر سوال یہ ہے کہ نئی حسیت کے معنی کا تعین آخر کیوں کر کن خطوط پر کیا جائے؟ اس کے لیے ہمیں ایک ساتھ کئی سمتوں کا سفر کرنا ہوگا، متضاد اور مختلف۔ اصحاب فلسفہ کہتے ہیں کہ ہمارے عہد کا انسان آپ اپنے لیے ایک سوال یا تنازعہ بن کر رہ گیا ہے۔ سو اس کی حسیت بھی سوالوں کے ایک کبھی نہ ختم ہونے والے سلسلے اور ایک لحہ بہ لحہ وسیع تر ہوتے ہوئے افق سے مربوط ہے۔ اس عہد کے علوم کا المیہ یہی ہے کہ انھوں نے ہوا کو مٹھی میں قید کرنے کی جستجو کی اور انجام کار مجردات میں الجھ کر رہ گئے، جب کہ بعضوں کے نزدیک سوچنا بھی عمل کی ایک شکل اور ایک واقعے کے برابر قرار پایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ حقیقت اور تخیل کے بیچ مفروضات نے جو لکیر کھینچ رکھی تھی، دھیرے دھیرے وہ غائب ہوتی گئی، اور ظہور ایک ایسی سچائی کا ہوا جو نہ خالی خولی تخیل کی گرفت میں آتی ہے نہ حقیقت کے مسلمہ اور مروجہ اصولوں کی اطاعت قبول کرتی ہے۔ یہ سچائی اس امر کی طالب ہوتی ہے کہ خیال اور حقیقت کی ثنویت کو ایک اکائی میں مجتمع کیا جائے۔ اس عہد کا انسان جو بہ یک وقت خیال پرست بھی ہے اور حقیقت پسند بھی، جو خوابوں کا پجاری بھی ہے اور ٹھوس صداقتوں کا متلاشی بھی، جو مادّی اور طبعی قوتوں کا تابع بھی ہے اور ان کے غیر مادّی یا مابعد الطبیعاتی روابط کا شناسا بھی۔ اس کی کلّی اور اجتماعی حیثیت نیز اس کے ظاہر اور مخفی تضادات کے ساتھ اسے قبول کیا جائے۔ اب اس کے سوا اور کیا گنجائش رہ جاتی ہے کہ ہم نئی حسیت کو ایک بسیط اور ہمہ گیر تناظر میں دیکھیں اور اسے ایک نئی حقیقت کے طور پر تسلیم کریں، ایک ایسی نئی حقیقت کے طور پر جو نہ تو خیال کے مادّی انسلاکات کی منکر ہے، نہ ہی یہ کہ مادّے میں کسی غیر مادّی ارتعاش یا کسی باطنی اور روحانی تجربے کے ادراک کو ایک ان ہونی اور من مانی سے تعبیر کرتی ہے۔ سچائی کو ڈھلے ڈھلائے سانچوں کی قید سے رہا کر کے ایسا وسیع

تناظر دینے کی کوشش ہماری ادبی تاریخ میں اس سطح پر اب سے آگے نہ ہو سکی۔ نئی حسیت نے اظہار اور تجربے کے تمام مسلمات کو توڑنے کے جتن کیے ہیں۔ یہ کوشش کبھی کامیاب اور بار آور ہوتی اور کبھی یہ بھی ہوا کہ اس جستجوئے نجات اور میلان سرکشی نے نئی حسیت کے خدوخال مسخ بھی کردیے۔ اس نوع کی آزمائش سے گزرنا، بہ ہر حال، ہر نئے تجربے کا مقدر ہے۔

ادب کے سادہ ذہن قاری (اور کیا قیامت ہے کہ بعض زعمائے تنقید بھی) ایک نقطے پر، بہ ظاہر ایک دوسرے کے لیے اجنبی رنگوں کے اجتماع کو ایک طرح کی تضاد فکری اور ژولیدہ خیالی سمجھتے ہیں اور حیران ہوتے ہیں کہ نئی حسیت ایک سانس میں سائنسی اور مذہب، مادیت اور سریت نفی اور اثبات کے وظیفے کی گردان کیسے کرسکتی ہے۔ یہ قصور ان کا نہیں، ذہنی یک رخے پن اور اختصاص اور ضابطہ پسندی کے جبر کا ہے اور یہ نتیجہ ہے ادب میں نئی حسیت کے مفہوم کو تمام و کمال سائنسی اور تاریخی سطح پر نئی حسیت کے مفہوم سے خلط ملط کرنے کا۔ نئے اور پرانے کی پہچان کا پیمانہ اگر جنتری یا تاریخی زباں کے شعور کو بنالیا جائے تو پھر شماریات کے ان بازی گروں کو بھی نئی حسیت کے مفسّروں میں شامل کرنا ہوگا جو حروف و اصوات کے مطالعے میں جدید علم اللسان سے ماخوذ اطلاعات اور اصولوں کو اپنا راہ نما بناتے ہیں۔ محمود ہاشمی نے اس روّیے کو زوال پرستی کا نام دیا ہے۔ آپ اس باب میں زوال پرستی کی اصطلاح کے اطلاق سے متفق ہوں یا نہ ہوں، بہ ہر حال یہ تو مانیں گے کہ مغرب میں زوال پرستی کے باضابطہ میلان کا خاتمہ پہلی جنگِ عظیم سے قبل ہو چکا تھا اور خود ہمارے ادب میں اس روایت کا سلسلہ حلقۂ اربابِ ذوق کا شیرازہ بکھرتے ہی ختم ہوگیا۔ مگر جنگِ عظیم سے پہلے زوال پرستی اور اس میلان کے تئیں حلقے کے شعرا کی وارفتگی بہ ہر حال، ایک خود کار روحانی اور نجی مطالبے اور مقصد کی بازگشت تھی۔ اس کے دھندلے نشانات ہمارے عہد کے تخلیقی حسیت کے آئینے میں آج بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ البتہ اس بات کو ملحوظ رکھنا یہاں ضروری ہے کہ میراجی اور ان کے رفیقوں نے جن عناصر کے اجتماع میں اپنی حسیت کا سراغ پایا تھا، ان کے جذباتی، ذہنی اور تہذیبی رابطے آج تبدیل ہو چکے ہیں اور ان پر نئی حقیقتوں کی ضرب پڑنے لگی ہے۔ اسی لیے آج کے عہد کی حسیت نظم وضبط کے بجائے ایک ایسے جذباتی اور ذہنی ماحول سے ہمارا تعارف کراتی ہے جو

انتشار اور ابتری سے بھرا ہوا ہے۔ مذہب، اشتراکیت، عقلیت، سرّیت، مراجعت، مستقبلیت، اظہار کے آزمودہ سانچوں سے باہر ایک نئے اظہار کی ذات اور کائنات کے مابین ایک نئے رشتے کی تلاش۔ غرض یہ کہ ساری تگ و دو جو باہم متضاد، متصادم اور اک دوسرے کو کاٹتی ہوئی لکیروں سے ایک نیا خاکہ ترتیب دینے کی بے نام آرزو کا علامیہ ہے، جو کبھی احتجاج اور برگشتگی کی روش اپناتی ہے، کبھی افسردگی اور محرومی کے احساس سے جا ملتی ہے، نئی حسیت کا تار و پود اسی پے چیدگی سے عبارت ہے۔ الجھے ہوئے سیاسی، اقتصادی اور سماجی رابطوں، الجھے ہوئے انسانی رشتوں اور روحانی ونفسیاتی لاحقوں نے آج کے انسان کو ہزار بھیدوں کا مخزن بنادیا ہے۔ سو اس کی حسیت بھی ایک بھید ہے اور اس بھید میں وہ اسرار بھی گھل مل گئے ہیں جو تخلیقی اظہار اور انسانی تجربے کی سرشت میں ازل سے شامل چلے آتے ہیں۔ اب کھل جا سم سم کا جادوئی کلمہ قصے کہانی کی بات ہے اور ایک نئے مبہم جو کے لب گویا کا منتظر، ہمارے عہد کے کم از علمی ضابطوں کی کوئی کلید اس جادوئی کلمے کا عمل اختیار کرنے کی قوت سے محروم ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کمال اور زوال اور کامرانی اور نارسائی کی حدیں ایک دوسرے سے جا ملتی ہیں۔

اس خیال کی وضاحت کے لیے فراق صاحب نے ایک روز ایک فقرہ سنایا تھا۔

NOTHING FAILS LIKE SUCCESS!

کل کی کہانی

آنے والے زمانے کا حال نجومی ہی نہیں بتاتے۔ صوفی، ادیب، سماجی علوم کے ماہرین اور فنون لطیفہ کے نقاد بھی بتاتے ہیں۔ ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ اور لی کا بوسے کے شہر آئندہ کا بلیو پرنٹ کم وبیش ایک ساتھ سامنے آئے۔ حال کی طرف سے بے اطمینانی جب بڑھتی ہے تو آدمی کبھی ماضی پر نظر کرتا ہے، کبھی مستقبل پر، ٹامس مور کے یوٹوپیا سے لے کر ایچ جی ویلز کی TIME MACHINE الڈس ہکسلے کی BRAVE NEW WORLD اور جارج آرول کی NINETEEN EIGHTY FOUR تک، تصویروں کے حوالے سے ہم پر کیسی کیسی حقیقتوں کا انکشاف ہوا۔ کبھی UTOPIA، کبھی DYSTOPIA اور ANTI-UTOPIA کبھی اپنے آپ سے امید بندھتی ہے کبھی اپنے آپ سے ڈر لگتا ہے شاعری تو خیر زمان ومکان کے قیود کا زیادہ لحاظ نہیں کرتی مگر فکشن کی تقدیر چاروناچار اسی مٹی سے بندھی ہوئی ہے جس کی کوکھ سے اس کا جنم ہوا ہے۔ وابستگی کے ادب ENGAGED LITERATURE کو ہمارے بعض بالغ نظر نقاد دوم درجے کا ادب کہتے وقت یہ بھول جاتے ہیں کہ زمان ومکان سے اپنی ناگزیر وابستگیوں کے سبب، اس ادب کی ذمہ داریاں کتنی بڑھ جاتی ہیں اور اپنی بقا کے لیے اسے کتنے صبر آزما اور دشوار مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔

یہ بحث طولانی ہے، اس لیے سردست میں یہ قصہ کسی اور وقت پر چھوڑتا ہوں اور اب

فکشن کے ایک نقاد سے رجوع کرتا ہوں۔ یہ بزرگ جن کا نام Walter Benjamin ہے، اب سے کوئی پچاس برس پہلے (۱۹۳۵ء میں) اک پیشن گوئی یہ کر بیٹھے تھے کہ کہانی کا فن جلد ہی اپنا سفر تمام کرلے گا۔ یہاں تکمیل سے ان کی مراد کہانی کی موت سے تھی۔ یہ اچھا ہی ہوا کہ کہانی کی موت سے ڈراتے وقت انھوں نے ناول کے بقا کی بشارت بھی دی تھی، ورنہ ان کے قیاسات، تمام کے تمام غلط ٹھہرتے اور اس وقت ان کے ذکر کی ضرورت پیش نہ آتی، ان کا خیال تھا کہ ہمارے عہد میں عوامی ذرائع ترسیل اور کہانی کی حکائی روایت کے بالمقابل اس کا تحریری محفر نامہ یعنی ناول، یہ دونوں کہانی کی تباہی کے درپے ہیں۔ عوامی ذرائع ترسیل یا MASS MEDIA کے خطرات برحق کہ انھوں نے مغرب کے ترقی یافتہ ممالک میں بھی جس کلچر کی تشکیل میں نمایاں حصّہ لیا ہے، اب اسی کلچر کو برباد کرنے پر تلے ہوئے ہیں۔ البتہ ناول اور کہانی کی کش مکش کے سوال پر غور کرتے ہوئے، ابھی چند برس پہلے کی کہی ہوئی، ناولسٹ، جان بارتھ کی ایک بات یاد آتی ہے کہ فی زمانہ، تباہی کا اصل خطرہ کہانی کو نہیں بلکہ ناول کو لاحق ہے۔ ہم اپنے عصر اور اپنی تاریخ کے حقوق کی ادائیگی کے ساتھ ساتھ، ایسی کہانیاں آج بھی لکھ سکتے ہیں جو اس دورِ کم عیار کی پے چیدگیوں، اس کے عجائبات، اس کی ابتری اور اس کے اسرار کا احاطہ صدیوں کے آزمائے ہوئے نسخوں کے مطابق کرسکیں۔ یعنی یہ کہ ایسی کہانیاں لکھتے رہیں جو تحریری لفظ کے جبر سے کسی نہ کسی سطح پر آزاد، اپنی حکائی روایت سے ہم آہنگ ہوں اور اسی کے ساتھ ساتھ اس عہد کے مخصوص انتشار اور ابہام اور بے معنویت کی ترجمان بھی ہوں۔ یہ ترجمانی ایک سوئڈش ادیب کو اس حد تک لے گئی کہ اس نے کہانی لکھتے وقت کسی لفظ کا احسان نہیں اٹھایا اور محض اعراب PUNCTUATON پر تکیہ کیا۔ دوسری مثال امریکی رسائل میں چھپنے والے اُن جلیل القدر ناولوں کی ہے جو بساط بھر دو تین جملوں سے آگے جانا اپنی بدتوفیقی سمجھتے ہیں اور کم لکھنے کو بہت بلکہ بہت بہت جانتے ہیں۔ ٹرسٹن زادا کی امت، دادا ازم کے زوال کے بعد بھی وقتاً فوقتاً گم گشتہ ادوار کے تابوت میں لیٹی لیٹی کروٹیں بدلتی رہتی ہے۔

امریکی دانش ورطبعاً تجربہ پسند بلکہ تجربہ گاہ پسند ہوتے ہیں، چناں چہ مدتوں سے اُن کا اصرار اس امر پر ہے کہ ادب کو اُس کے بنیادی حوالے یعنی جیتی جاگتی زندگی کے جنجال سے نکال

کر اعداد شمار اور اطلاعات کے محفوظ مقامات تک پہنچا دیا جائے۔ نقادوں کا ایک گروہ اس لیے انسانی تجربات کی کشاکش سے دور لسانیات اور صوتیات کی لیباریٹریز چلانے کے کام پر لگا ہوا ہے۔ اس گروہ کے مجذوبانہ استغراق کو دیکھ کر خیال آتا ہے کہ امریکا تو امریکا، خود ہمارے اپنے دیش میں بھی ابھی کچھ عرصہ پہلے آچاریہ رجنیش کی ایک کتاب 'RAJNEESHS' NOTHINGNESS کے نام سے شائع ہوئی تھی۔ اس دندان شکن کتاب کی اشاعت میں پریس سے کہیں زیادہ جلد ساز کی خدمات پر بھروسہ کیا گیا تھا۔ کتاب خاصی ضخیم، دبیز کاغذ اور مضبوط جلد کی تھی۔ تمام صفحے "زفرق تا بقدم" ایک دم بے داغ یعنی حروف والفاظ کے بارے یکسر محفوظ تھے۔ یہ SPEECH اور NON-SPEECH کے فقہی مسائل سے آگے کی چیز ہے چناں چہ آکنیو یو پاز یا دقفیات PAUSOLOGY کے ماہرین کا دماغ بھی اس منزل تک پہنچنے سے قاصر رہا۔

خیر، یہ تو حال کے بعض گوشوں کی طرف بس اکادکا اشارے تھے۔ اب ذرا اس امکان کا جائزہ لیا جائے کہ وقت کی کمی کے سبب نفسِ مضمون کسی لمبی چوڑی تمہید کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ آنے والی صدی کے رنگ اور ڈھنگ کیا ہوں گے؟ اس کے روحانی مطالبات کی نوعیت کیا ہوگی؟ یہ مطالبات روحانی یا اخلاقی جہتوں اور سوالات سے متعلق ہوں گے بھی یا نہیں؟ فکشن پڑھنے اور لکھنے کی ضرورت کا احساس کس سطح پر اور کس حد تک باقی رہے گا اور ہم سے آگے جو لوگ آئیں گے ان کی اپنی جمالیات کیا ہوگی؟ — مجھے اپنی فہم وفراست پر اس درجہ اعتماد نہیں کہ یقین کے ساتھ کچھ کہہ سکوں۔ یوں بھی حرفِ آخر کہنے کا خبط مجھے کبھی نہیں رہا۔ البتہ چند قیاسات کی نشان دہی ممکن ہے اور ان ہی قیاسات کے سہارے ہم چند ایسے نتائج تک پہنچ سکتے ہیں جو ہوسکتا ہے کہ آپ میں سے اکثر کو محض واہمے نظر آئیں۔

۱۹۶۵ء میں ٹوفلر نے FUTURE SHOCK کی ایک اصطلاح وضع کی تھی۔ یہ اصطلاح ہمیں آنے والے زمانوں کی کچھ خبر دیتی ہے اور ان کی ہیئت و ماہیت کا ایک ایسا نقشہ جماتی ہے۔ جو خاصا پریشان کن ہے کم سے کم ان لوگوں کے لیے جو انسانی صورتِ حال کے حاضر اور آئندہ سے وابستہ سوالوں پر سوچ بچار کی سطح کو بھی صرف علمی نہیں رکھنا چاہتے۔ اور

اپنے بعد کے انسانوں کا حوالہ بہ طور ایک انسان جاننے کے متلاشی ہیں۔ جو ترقی اور تبدیلی کے عمل میں اپنی جبریہ شرکت کے باوجود اس عمل کی ایک سمت متعین کرنا چاہتے ہیں اور جو انسانی معاشرے کو اس مستقبل کی طرف نہیں لے جانا چاہتے جس کی ترکیب کے وسائل ہمارا حال فراہم کر رہا ہے۔

ٹوفلر سے بہت پہلے، ۱۸۸۸ء میں ایک فرانسیسی مارکسسٹ فلسفی نے کہا تھا کہ ہمارا مستقبل مشین کے ہاتھوں میں ہوگا — مشین جو صنعت کی تمام شاخوں حتیٰ کہ خود مشین بنانے کے معاملے میں انسان کی جگہ لیتی جا رہی ہے۔ اپنے قیاس پر اس فلسفی نے یہ حاشیہ بھی لگایا تھا کہ انسانی تاریخ میں اس سے پہلے کبھی بھی انسان کسی ایسی طاقت سے دوچار نہیں ہوا جو بیک وقت اس درجہ خطرناک بھی ہو اور انسانی مستقبل کے تعمیر میں اس حد تک معاون بھی۔ جو امن اور جنگ دونوں کا مخزن ہو۔ یہ الفاظ کارل مارکس کے داماد پال لافوز PAUL LAFARGUE کے ہیں۔ اس سے ملتی جلتی بات کوئی پچاس برس پہلے برٹرینڈ رسل نے ایک ماہر حیاتیات Haldane سے بحث کے دوران کہی تھی۔ اور یہ بات کہنے کے لیے ایک تمثیل کا سہارا لیا تھا تمثیل اس طرح ہے کہ ڈائڈیلس کا بیٹا آئکے رس ICARUS جسے اس کے باپ نے اڑنا سکھایا تھا، بالآخر اپنی سرکشی اور تند خوئی کے ہاتھوں تباہ ہوا۔ وہ اڑا تو اڑتا ہی گیا۔ یہاں تک کہ سورج کے قریب جا پہنچا۔ شانوں پر موم سے جو پر چپکائے گئے تھے، موم پگھلنے سے ایک ایک کر کے اکھڑ گیے۔ یہاں تک کہ آئکے رس گہرے اتھاہ سمندر میں گرا اور ڈوب گیا۔ دل زدہ باپ نے اس گھڑی کو کوسا جب اس نے ایک نوخیز اور ناپختہ ذہن لڑکے کو اڑنے کا ہنر سکھایا تھا۔ بلڈین کا خیال ہے جدید سائنس اور ٹیکنالوجی کا حشر بھی یہی ہونے والا ہے اگر آپ نے اپنی رفتار پر قابو نہ پایا۔ ڈائڈیلس DAEDALUS کی طرح انجام کار جدید سائنس اور ٹیکنالوجی کے معمار بھی اپنی قسمت کو روئیں گے اور آپ اپنے عمل کے ماتمی ہوں گے۔

ترقی اور تبدیلی کی رفتار بہت تیز ہے — تبدیلی ہی وہ ذریعہ ہے جو ہمارے حال پر مستقبل کو اثر انداز ہونے میں مدد دیتا ہے۔ ہم اپنے مستقبل کی طرف جس رفتار سے بڑھ رہے ہیں۔ اس کا اندازہ مشرقی کنیڈا میں پیدا ہونے والے اس عجیب الوضع بچے RICKY

GALLANT کے واقعے کی علامتی تعبیر سے لگایا جاسکتا ہے جس نے گیارہ برس کی عمر کو پہنچتے پہنچتے بچپن سے بڑھاپے تک کے سارے مرحلے طے کر لیے۔ ماہ وسال کے حساب سے اس کی عمر کل گیارہ برس تھی مگر اس میں جسمانی سطح پر نوے برس کے بوڑھے کی خصوصیات جمع ہوگئی تھیں۔ گنجاپن، سستی، نسیان، سوکھی اور ابھری ہوئی شریانیں، جلد پر جھرّیاں۔ حیاتیات کے ماہرین اور طبی معالج اور اس صورت حال کو PROGERIM کے مرض سے تعبیر کرتے ہیں جو شاید ہی کسی پر حملہ آور ہوتا ہے مگر سماجیات کے عالم بتاتے ہیں کہ آج کا انسانی معاشرہ، سارے کا سارا، اسی نوع کے مرض کی گرفت میں ہے۔ بہ قول شخصے —— پچھلی صدی میں تبدیلی کا عمل اتنا دھیما اور خاموش ہوتا تھا کہ لوگ اپنی زندگی میں اسے کبھی کبھی محسوس بھی نہیں کر پاتے تھے۔ آج اس کے برعکس، صورت حال یہ ہے کہ ہمارے تخیل کی برق رفتاری بھی تبدیلی کے اس طوفانی عمل کا ساتھ دینے سے معذور ہے۔ تبدیلی اور ترقی کے معاملے میں دہائیاں صدیوں پر بھاری پڑتی ہیں۔ آگے جو سفر برسوں اور مہینوں میں طے ہوتا تھا اب لمحوں میں گزر جاتا ہے۔ اس لیے تو بڑے بڑے واقعات بھی اب تجربہ نہیں بنتے۔ کہانیاں ڈائریاں اور ناول اعلان نامے بنتے جاتے ہیں۔ یہ تماشہ ایک آسیب کی صورت حواس پر مسلط ہوتا ہے تو دہشت اور درد اور حیرت کے ایک ایسے احساس کو جنم دیتا ہے جس سے کہانی نہیں بنتی۔ کہانیاں تو الگ اس احساس کو اپنے اظہار کے لیے کبھی کبھی لفظ بھی نہیں ملتا۔ پرانے زمانوں میں اکادکا سیاح یا قبیلے جب سفر پر نکلتے تھے تو واپسی میں ان کی جھولی بھانت بھانت کے تجربوں سے بھری ہوتی تھی۔ اسپینی جہاز رانوں کی مثال جو اپنے وطن لوٹتے تھے تو بے شمار کہانیاں ساتھ لاتے تھے، اس کے برعکس دوسری جنگ عظیم کے بعد محاذ سے زندہ بچ کر آنے والے سپاہی کی سرگزشت کا بیان اس کی خموشی ہوتی تھی۔ کیا کہے اور کس طرح کہے؟ کہانی سنانے والا اپنے قبیلے کے لیے ایک مشیر کی حیثیت بھی رکھتا تھا۔ یہ حیثیت سائنسی آلات جنگ کی ہلاکت آفرینی کی وجہ سے باقی نہیں رہی۔ جنھوں نے اپنے آپ کو بہت سمیٹا اور حواس پر قابو پانے میں کسی قدر کامیاب ہوئے۔ انھوں نے تصویروں کی تخلیق کی۔ سائنس فکشن، فینٹسی اور اینٹی یوٹوپیا نے تعلیم یافتہ اور آسودہ حال معاشروں میں قبولیت بلاوجہ حاصل نہیں کی۔ نہ ہی اس کا سبب فکشن پڑھنے والوں کے جمالیاتی ذوق کا زوال

اور بدنظمی ہے، جس دہشت آمیز جمالیات TERRIBLE AESTHETIC پہلی جنگ عظیم کے دور میں پر پرزے نکالے تھے وہ ہمارے دور تک آتے آتے خاصی پختہ کار اور ڈھیٹ ہوچکی ہے۔ اسٹینلے کبرک STANLEY KUBRICK کی فلم اوڈیسی ۲۰۰۱ کی مثال سامنے ہے جسے ہم آنے والے زمانوں کے ایک غیر انسانی، تشدد آمیز، بے رحم اور بہیمانہ قیاس نامے کا نام دے سکتے ہیں۔ یہ مذہب انسانوں کو سائنسی اور ٹیکنالوجیکل ترقی کے نتیجے میں SAVAGE MANیا انسانی بہیمیت کے احیاء کا قصہ بھی ہے۔ انسانی تاریخ کا وہ کم نصیب عہد جس کی پہچان ذہنی، جسمانی، جذباتی، نظریاتی تشدد قرار پائے اس سے بہت لوگوں کی توقعات اور تقاضے اس سطح پر اپنا اظہار کرسکتے تھے۔ آپ چاہیں تو اسے ایک طرح کی جمالیاتی خودکشی کہہ لیجیے یا ایک سوچی سمجھی فراریت۔

آرول جس کا NINETEEN EIGHTY FOUR مستقبل کے کسی اور ماہ و سال کا علامیہ بھی بن سکتا ہے، بالآخر اس الم آموز احساس تک پہنچا تھا کہ چپ چاپ رہنا اور اپنی بے چارگی کے اس تماشے کو ایک مقدر کے طور پر قبول کرلینے کے سوا اور کوئی چارہ نہیں۔ ہماری زندگی کا دستور العمل ترتیب دینے والی قوت یا تو سائنس اور ٹیکنالوجی ہے، یا پھر سیاست جو اخلاقی دیوالیے پن اور خستگی کا شکار ہوچکی ہے۔ ابھی کوئی مہینے بھر پہلے (فروری ۱۹۸۴ء) دلّی میں ناول اور سیاست کے عنوان سے ایک لیکچر کے دوران یہ کہا تھا کہ آرول کے QUITISM کے مقابلے میں آج فکشن لکھنے والے کے لیے جو رویہ زیادہ مثبت نتائج کا حامل ہوسکتا ہے وہ ROWDYSM کا ہے۔ جس کے ماحول میں درخت کو جب تک جھنجھوڑا نہ جائے اس کی شاخوں سے کچھ بھی ہاتھ نہ آئے گا۔ شور بے اماں ہو تو چیخ کر اپنی بات کہنا ناگزیر ہوجاتا ہے۔ یہ بحث فکشن کی جمالیات سے تعلق رکھتی ہے اور اس سلسلے میں دورائیں بھی ہوسکتی ہیں۔ احتجاج کا ایک طور سرد سفاک سکوت بھی ہے۔ تخلیقی اظہار کے وسائل ہر زمانے میں کثیر اور مختلف النوع رہے ہیں جن کا تجزیہ فی الوقت ممکن نہیں۔ مگر اس بحث کا ایک اور زاویہ بھی ہے۔ یہ زاویہ ہے ادب تخلیق کرنے والے کے سماجی رول اور اپنے عہد کے ضمیر کی حفاظت اور وکالت کا۔ اس عمل کے آداب بھی مختلف ہیں۔ جب جو راس آئے اسے اختیار کرے۔ البتہ

ایک شرط کا جس سے روگردانی کی سزا ہمارا فکشن آج بھی بھگت رہا ہے اور اندیشہ ہے کہ انسانی مقدر سے وابستہ اخلاقی مسائل کی طرف ہمارا رویہ اگر زمانے کا ساتھ نہیں دے سکا تو اس سزا کا سلسلہ بھی طویل تر ہوتا جائے گا۔ یہ شرط ہے کہ اپنے تجربے کو تخلیقی اعتبار سے دوسرے کے لیے بامعنی بنانے کی۔ حرف علامات فراہم کرنے کی خدمت سماجی اور سائنسی علوم کے ماہرین کو زیب دیتی ہیں۔ مستقبلیت کا وہ عنصر جسے آدواں گارد کی ترکیب کا ایک لازمی عنصر قرار دیا گیا تھا۔ نہ جانے کیوں تیسری دنیا کے ادیبوں نے اس سے ہاتھ کھینچ لیا۔ یہ کچھ تو حال زدگی اور وجود پرستی کے ناقص مفہوم کی مقبولیت نے، کچھ ترقی یافتہ ممالک کی ریس نے جہاں CONSUMER SOCIETY کے قیام اور استحکام کی روایت پرانی، ہوچکی۔ ادب کی تخلیق سے زیادہ ادب کی MECHANISM کا شیدائی بنادیا۔ ہمارا معاشرہ ابھی مادّی فراغت کے نقطے تک نہیں پہنچا ہے کہ ادب کو COMMODITY اور فنونِ لطیفہ JUGGLCRY کا نعم البدل سمجھ سکے۔ ایک طرف روایات کی کھینچ تان ہے، دوسری طرف آسودہ حال صنعتی معاشروں کی ترغیب وتحریص نتیجہ بقول کسے ایک شناختی دوغلاپن۔ آنند کمار سوامی نے غلط نہیں کہا تھا کہ ذہنی کاہلی کے شکار چند افراد نے فن کو بھی دوسرے کاہلوں کی وقت گزاری اور سستی تفریح کا ایک ذریعہ بنا کر رکھ دیا ہے۔

شر یا تیرگی یا تباہی کے ادراک کا یہ مطلب کبھی نہیں ہوا کہ خیر اور روشنی اور تعمیر کے تصور سے آنکھیں پھیر لی جائیں۔ مذہبی صحائف اور قدیم رزمیوں سے لے کر آج کے فکشن تک، ایسی مثالیں بہت کمیاب نہیں ہیں جن میں انسانی وجود اور انسانی صورت حال کا احاطہ اس کی کلیت کے حوالے سے نہ کیا گیا ہو۔ ولیم گولڈنگ پر سرقے کے الزام نے ایسا شور برپا کیا کہ اس بزرگ کی اپنی بصیرت کے روشن نقطے بھی ہماری آنکھ سے اوجھل ہوگئے۔ گولڈنگ اور اس کے ہم عصر گراہم گرین کے یہاں بدی کا جو ادراک ملتا ہے وہ خیر کے تصور کا بھی ہے۔ آج کی سماجی زندگی اسی نوع کے فکشن سے میل کھاتی ہے جو انسان کی کلیت کے تصور پر قائم ہوں۔ جو اسے ایک ساتھ مطمئن بھی کرسکے اور بے چین بھی، مطمئن اس احساس کی بنیاد پر کہ دنیا جیسی کچھ بھی ہے، ابھی بہتری کے امکانات سے یکسر عاری نہیں ہوئی اور اس کے آب وخرابے میں

نجات کی جستجو بھی جاری ہے۔ گویا کہ مستقبلیت کے میلان کے حفاظت ایک ذہنی ضرورت بھی ہے اور تخلیقی ضرورت بھی، اس کے ساتھ ساتھ ایک اخلاقی ذمے داری بھی۔ اس ذمے داری سے نظر پھیر لینے کا مطلب یہ ہے کہ لکھنے والا انسانی مزاج کے مطالبات کا وہ شعور کھو بیٹھا جس کے بغیر نہ تہذیب کی گاڑی چل سکتی ہے نہ ادب کی۔ تھوڑی بہت کرتب بازی ٹھیک ہے، مگر اتنی بھی نہیں کہ دیکھنے والے کی نظر کا حجاب بن بیٹھے۔ چناں چہ وہ نقاد جو فکشن کی ٹیکسچر اور آرکی ٹیکونکس سے آگے کسی اور مقصد کے طلب گار نہیں ہوتے ان کی حیثیت پھلوں کی دوکان پر چھلکے سجانے والوں سے زیادہ کی نہیں ہے۔

معاصر عہد کی جمالیات کے سب سے تابناک پہلو، بقول رابرٹ کوریگن اس حد بندی کا ابطال ہے جو فن کو زندگی سے الگ کرتی ہے دونوں کے تجزیے میں ایک دوسرے سے الگ دو خود مکتفی رویوں کا سہارا لیتی ہیں ایک کو دوسرے پر اثر انداز نہیں ہونے دیتی۔ جو آگہی اور روشنی اور زندگی حتیٰ کہ آدمی سے بھی ڈرتی ہے منطقی تلاش و تعبیر کے سرد خانوں میں انسانی وجود اور فن کے نام پر بس ایک تجرید سے چپکی رہتی ہے جو آئندہ کی دہشت کو خاطر میں لائے بغیر محض موجود کی لسانی اور اسلوبیاتی اور فلسفیانہ اور نفسیاتی موشگافیوں میں الجھی رہتی ہے۔ آرول کے NINETEEN EIGHTY FOUR میں انسانی ذہن تمام و کمال ایک مشینی عمل کا تابع اور لفظ جو انسانی روح کا مرقع ہیں سکڑے سمٹے اور بے جان دکھائی دیتے ہیں۔ اشتہار بازی کی وبا کا سب سے بڑا قہر یہ ہے کہ اس نے جان دار لفظوں کے سر قلم کر دیے ہیں۔ سرمایہ دار اور صنعتی لحاظ سے کامیاب معاشرہ ایک ایسی قتل گاہ بن چکا ہے جہاں چاروں طرف لاشیں ہی لاشیں نظر آتی ہیں۔ لفظ خیال سے محروم، خیال انسانی سروکار سے لاتعلق، تجربہ صرف ایک ملبوس جس کی تہہ میں بدن کی حرارت اور سانسوں کے ارتعاش کا کوئی نشان نہیں ملتا۔ سیاسی شعبدہ بازی کی تو خیر اساس ہی اشتہار بازی پر قائم ہے۔ مصوری اور موسیقی اور ادب بھی اسی وبا کی زد پر ہیں۔

جیسا کہ ایک سماجی مفکر JUCILLE نے کہا تھا — ایسے ذہنی ماحول میں جب انسانی معاملات کی سمت ایک بالکل مختلف رخ اختیار کر چکی ہے، اس رخ سے جڑی ہوئی تباہی سے

بچنے کی جدو جہد بھی جاری ہے فکشن، آرٹ، تھیٹر، سینما، سائنس، ہر میدان میں ایک طرف اس میڈیا کی وبا نے فکشن کو اگر کیسٹ اور ویڈیو ریکارڈنگ میں مقید کرنے کی کوشش کی ہے تو دوسری طرف بیانیہ یا فکشن کی حکائی روایت میں ایک نئے مفہوم، ایک نئی توانائی اور ایک نئے ایڈیم کی تلاش بھی ہورہی ہے۔ جب روایت کے ایک نقطے پر ماضی اور حال باہم مل سکتے ہیں تو مستقبل سے اس منطقے کو منہا کر دینے کی کوئی معقول وجہ کیا ہوسکتی ہے؟ مارکیز سے لے کر سلمان رشدی تک ہمیں اسی روایت کی گونج سنائی دیتی ہے گزرے ہوئے رنگا رنگ زمانوں کی آہٹ کے ساتھ وہ زمانہ جو آنے والا ہے ہمارے لیے کیا لائے گا، خدا جانے، عجوبے آج بھی زندگی کا معمول بن چکے ہیں۔ اس واقعے کی بنیاد پر کل کا قیاس کرنا کچھ ایسا مشکل نہیں۔ کیا عجب کہ آدم زادوں کی بھیڑ میں ایک ایسی DEHUMANIZED مخلوق بھی بار پا جائے جو حکائی یا تحریری لفظ کے تعاون کی سرے سے محتاج ہی نہ ہو اور جس کے سینے میں کہانیاں ایک کیپسول کی صورت اتر جائیں۔ مگر انسان پھر بھی باقی رہے گا اور وہ کہانی بھی جو سنی اور سنائی جاسکے۔ جو انسانوں سے انسانی سطح پر رابطہ قائم کرسکے۔ جو سائنسی لیب اور زندگی کی تجربہ گاہ کے فرق و امتیاز کی نشان دہی کرسکے۔ یہاں آپ میں سے کچھ لوگ یہ کہنے میں حق بہ جانب ہوں گے کہ اب بات سیاست کی حدود میں داخل ہوچکی ہے۔

غزل کا سوالیہ نشان

ان دنوں اُردو غزل پھر خرابی کی زد پر ہے۔ کئی خطرے اس کے سر پر منڈلا رہے ہیں۔ ایک خطرہ آزاد غزل دوسرا خطرہ ظ۔ انصاری۔[1]

ویسے دیکھا جائے تو آزاد غزل گویوں کے نعرۂ مستانہ کے باوجود، آزاد غزل ابھی گھٹنوں کے بل چل رہی ہے یہ خطرہ تا حال کوئی سنگین صورت اختیار نہیں کر سکا ہے۔ مظہرؔ امام کے یہ جملے پڑھنے کے بعد کہ:

"اچھی آزاد غزل کہنے کے لیے غیر معمولی صلاحیت کی ضرورت ہے۔ یہ ہر ایک کے بس کا روگ نہیں مجھے ایسا لگتا ہے کہ لوگ آزاد غزل کی آزادی کو نہیں اس کی پابندی کو قبول کرنے سے کترا رہے ہیں۔"

میں نے ڈرتے ڈرتے فراقؔ و فیضؔ سے لے کر مجروحؔ، جذبیؔ، ناصر کاظمیؔ، خلیل الرحمٰن اعظمیؔ، احمد مشتاق، ظفر اقبالؔ، شکیبؔ جلالی، بانیؔ، شہریارؔ اور ساقی فاروقیؔ۔ بلکہ ان کے بعد آنے والوں تک نظر دوڑائی، آخر کو مظہر امامؔ کی اس رائے سے اتفاق کیا کہ سچ مچ یہ ہر ایک کے بس کا روگ نہیں ہے۔ جسے دیکھو اس آزادی کے پھیر میں پڑنے سے جان چراتا

---

[1] یہ مضمون ظ۔ انصاری کے ایک مضمون کی اشاعت کے بعد لکھا گیا تھا جس میں انھوں نے اس صنف کی بساط ہمیشہ کے لیے سمیٹنے کا مشورہ دیا تھا۔

ہے۔ وہ صاحبانِ کمال جنھوں نے اس روگ کو پالنے کی ہمت باندھی اور متذکرہ عاجز البیانوں کے مقابلے میں غیر معمولی صلاحیت سے مالا مال ٹھہرے، ان کی ایک فہرست خود مظہر امام نے اپنے مضمون میں دی ہے۔ (علی گڑھ میگزین ہم عصر اُردو ادب نمبر، (۸۲۔۱۹۷۹ء) یہ مسئلہ بشرطِ ذوق و ظرف محققوں اور موّرخوں اور ادبی جغرافیہ دانوں کا ہے۔ مجھے اس بارے میں کوئی بے کلی نہیں۔)

تشویش تو تب ہوتی، جب کم تر صلاحیتیں رکھنے کے باوجود، اس صنف میں نام کمانے والوں کا دھیان، اپنے مراتب میں اضافے کی خاطر آزاد غزل کی طرف جاتا اور اس میدان میں کچھ کر دکھاتا۔

تجربوں سے ڈرنا ایک نفسیاتی بیماری ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بعض تجربوں کے معاملے میں اوّل اوّل جو لوگ بیمار دکھائی دیتے تھے، آخر کو ان ہی تجربوں کے توسط سے شفایاب ہو گئے، مگر اس وقت جب تجربہ اپنی منطق کے ساتھ آیا۔ آزاد نظم، نظم معریٰ اور نثری نظم کی مثال سامنے ہے۔

ہر عہد جینے اور سوچنے کے کچھ نئے اسالیب بھی ساتھ لاتا ہے۔ ہر جُگ کی جمالیات کے کچھ نئے عناصر بھی ہوتے ہیں۔ مگر ہر زندہ روایت، زمانوں اور تجربوں کے مختلف مراحل سے گزرنے کے بعد بھی، اپنی بنیادی وحدت، اپنے تسلسل اور اپنے تشخص کے چند زاویے محفوظ رکھتی ہے۔ آزاد نظم، نظم معریٰ اور نثری نظم کی روایت کے ذہنی، جذباتی اور تخلیقی سرچشمے دور افتادہ سرزمینوں میں پھوٹے تھے۔ انسان اور انسانی تجربوں کی بین الاقوامیت کے دور میں بھی، اگر کچھ لوگ کھلے دل سے اس روایت کو قبول نہ کر سکے، تو ان کے اس عمل کا ایک جذباتی اور تہذیبی جواز بھی تھا۔ اجنبی غذا کی طرح اجنبی خیال بھی نظامِ ہضم سے ہم آہنگ ذرا دیر میں ہوتا ہے۔ ہر زمانے میں ایک ساتھ کئی ذہنی اور تخلیقی دھاروں کا سفر جاری رہتا ہے ادب کی مملکت مارشل لا قبول نہیں کرتی۔ ان زمانوں میں بھی، جب کلام الملوک کو ملوک الکلام سمجھا جاتا تھا یا نظریاتی اور سکہ بند سیاسی ادعائیت کے مارے ہوئے معاشروں میں بھی، اختلاف و انحراف کی آوازوں کو پہچاننا مشکل نہیں ہے۔

مگر، مثال کے طور پر آزاد مثنوی، آزاد قصیدے، آزاد مرثیے، آزاد رباعی کی طرح اگر آزاد غزل بھی کسی نئی روایت کی تشکیل اور فنی اعتبار کے حصول میں کامیاب نہ ہو سکے تو اس ناکامی کے اسباب کی تلاش اس سے وابستہ تہذیبی منظر نامے میں کی جانی چاہیے۔ شعر کی جو صنفیں اپنی ہیئت کے واسطے سے پہچانی جاتی ہیں، ان کے مزاج و ماہیت میں چاہے جتنا ردّ و بدل کر دیا جائے، یہ پہچان باقی رہے گی۔ تہ دار اور دبیز شخصیت تبدیلی کے عمل کو قبول کرتی بھی ہے تو اس طرح کہ اس کا اپنا بھرم قائم رہتا ہے۔ اسی طرح شعری تجربے کی وحدت، معنی اور صورت کے خانوں میں بانٹی نہیں جا سکتی۔ شعر اندر سے بدلے گا تو باہری روپ رنگ بھی متاثر ہوگا۔ مگر کس حد تک؟ چھچھلا اور کم عیار آدمی خود کو بدلنے کی کوشش میں سب سے پہلے اپنا حلیہ بگاڑتا ہے۔ لیکن حلیہ بدلنا یا بگاڑنا تو درکنار، پلاسٹک سرجری کے ذریعے بھی ظواہر کی دنیا میں چاہے جتنی اتھل پتھل مچائی جائے، اگر تبدیلی کی راہ اندر سے ہموار نہیں ہوتی تو یہ سارا تماشہ سطحی اور بے معنی ہوگا۔ فراق صاحب کی گڑ بڑ غزل، ظفر اقبال کی اینٹی غزل اور ٹیڈی غزل، غزل کی پیروڈیز ہیں۔ اور پیروڈی ادبی تاریخ کے کسی دور میں ایک قائم بالذات روایت نہیں بن سکتی۔ ہر نقل اصل کی محتاج ہوتی ہے۔ چناں چہ اس قسم کی ہر کوشش بھی درحقیقت ایک طرح کا پابند اظہار ہے، اپنے محرک کے اوصاف اور امتیازات کی قیدی۔ ایسے تمام تجربے ناکام اس لیے ہوئے کہ ان میں تبدیلی محض فریبِ نظر تھی۔ ان پیروڈیز میں اگر ایک بھی ایسا شعر مل سکے جو غزل کی مروّجہ روایت کے کسی نہ کسی رُخ سے مربوط نہ ہو تو اس کی حیثیت ایک اطلاع کی ہوگی۔ غزل اپنی ظاہری پابندیوں کے باوجود حواس اور تجربے اور اظہار کی آزادی کا اثبات جس طور پر کرتی آئی ہے اس کی مثال مشرقی شعریات کی تابع کوئی دوسری صنف فراہم نہیں کرتی۔ اس کے اسباب فنی بھی رہے ہیں اور تہذیبی بھی۔ مشرق کا سب سے بڑا امتیاز ہی یہ رہا ہے کہ تجربوں کی دریافت اور ترسیل کے عمل میں اس نے ہر طرح کے جذباتی خوف اور نفسیاتی حجاب سے دامن بچایا۔ احساس کی کیسی کیسی فصلیں اس زمین سے نمودار ہوئیں۔

ایک اختر احسن کی مثال لیجیے۔ انہوں نے زین غزلیں کہہ کر گویا کہ غزل کے تہذیبی محور میں انقلاب لانے کی جستجو کی تھی۔ یہ غزل بھی بالآخر اپنی روایت میں جذب ہوگئی کہ سمتوں کے

اختلاف سے قطع نظر، متصوفانہ غزل کے ذخیرے میں اس سے ملتے جلتے مجذوبانہ استغراق کے نمونے پہلے سے موجود تھے، صلاح الدین محمود کی بعض غزلوں، ذہین شاہ تاجی سے لے کر بمل کرشن اشک تک کے کلام میں زمان و مکان کے تخلیقی زاویے اور ادراک کے صریحی فرق کے باوجود، اختر احسن کی زین غزلوں سے وابستہ حسّی اور ذہنی ماحول کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ میرا بائی کے بھجن سے سرشار ہوکر ناصر کاظمی نے جو غزل کہی تھی:

اپنی دُھن میں رہتا ہوں

میں بھی تیرے جیسا ہوں

یا پہلی بارش کی غزلیں، جو خوابوں میں سفر کرتی ہیں اور جیتی جاگتی سچائیوں، مانوس و موجود اشیاء کے ڈانڈے تمثیلوں اور موہوم شکلوں سے جا ملاتی ہیں، انھیں بدعتوں سے تعبیر کرنا نادانی ہی نہیں، ایک ہمہ گیر روایت کے درجات اور نسبتاً نیم معروف انسلاکات سے بے خبری کی دلیل بھی ہوگا۔

غزل ایک سخت جان صنف ہے۔ کلاسیکی موسیقی کی طرح، جس کے راگوں کی معنوی اور حسّی کائنات بے کراں ہے مگر بدنظمی اور انتشار سے محفوظ۔ کمار گندھروِ نے ان راگوں کی جڑیں لوک سنگیت میں ڈھونڈ نکالیں اور اپنے سے ایک نیا روپ جگایا، پھر بھی بنیادی نظام تو اس سب کے ہوتے ہوئے بھی جوں کا توں استوار رہا۔ یہاں آزادی اور پابندی ایک دوسرے کی ضد نہیں، معاون ٹھہریں۔ آپ کہیں گے کہ آخر روی شنکر اور یہودی مینوہن کی مشترکہ جدو جہد کا نمونہ بھی تو موجود ہے۔ جی ہاں ہے، مگر دونوں ایک دوسرے کے محاسب بھی ہیں۔ اس مشترکہ جدو جہد کے نتیجے میں برآمد ہونے والی سمفنی کا مزاج POP MUSIC کے مزاج سے بہ ہر حال مختلف ہے۔ یہ دو دنیاؤں یا دو تہذیبوں کا ملنا ہے۔ ایک کے ہاتھوں دوسرے کی تاراجی نہیں۔

ہمارے ملک میں جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے ساتھ، خاص طور پر انیسویں صدی میں شعرو ادب، مصوری، موسیقی کی دنیا میں مشرق و مغرب کا جو ملاپ ہوا تھا اس کے نتیجے میں بڑی انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ افکار و اظہار کے کئی نئے طور سامنے آئے۔ اس نئے پن نے بعض

دانش وروں کو کچھ ایسا مبہوت کیا کہ وہ نئے میں پرانے کے وجود کا اقرار کرتے گھبراتے تھے۔ دھیرے دھیرے یہ خیال زور پکڑتا گیا کہ علمی اور تہذیبی ترقی کے تمام صندوقچوں کی کنجیاں انگریزی دانوں کی جیب میں ہیں۔ اسی تغیر پذیر ماحول میں ایک نئی اصطلاح کا ظہور ہوا۔ اینگلو انڈین ادب، نیا ذائقہ زبان پر چڑھتا ہے تو بہت لوگ اکبر کے عشرتی بن جاتے ہیں اوس ڈئیوں کا مزا بھول جاتے ہیں۔ نیا کہلانے کا شوق اس حد تک پہنچا کہ ہمارے جید بزرگ بھی اردو میں سوانح نگاری کی جگہ بائیوگرفی بلکہ لائف نگاری اور انتساب کی جگہ ڈیڈیکیٹ لکھنے لگے۔ حیرت یہ دیکھ کر ہوتی ہے کہ عربی اور ایرانی روایت سے استفادے کے وقت ہماری زبان کے ادب کو ان بزرگوں نے ہندوستانی ایرانی یا ہندعربی کہنے کی ضرورت محسوس نہیں کی تھی۔ شاید اس وجہ سے کہ ہندوستان، ایران، عرب مشرق میں آباد تھے۔ سو اپنے پرائے کی تخصیص کیا؟ بندہ وصاحب و محتاج وغنی سب ایک۔ مگر انگریزی دانوں کے قبضے میں علوم کا خزانہ آتے ہی بندگی بندگی ہوئی، بندہ نوازی بندہ نوازی۔ شبلی نے شعر العجم میں منطقی مغالطے کی اصطلاح استعمال کی تو کسی نے لائق توجہ نہ سمجھا۔ اسی مقام پر LOGICAL FALLACY آجاتا تو پروفیسر کلیم الدین احمد کی نظروں میں شبلی کا مرتبہ کچھ سے کچھ ہو جاتا۔ خیرعرض کرنا یہ تھا کہ اینگلو انڈین ادب کا حشر بھی انجام کار وہی ہوا جس سے ۱۹۴۷ء کے بعد اینگلو انڈین قوم دوچار ہوئی۔ اس کے برعکس کیا روی درما، کیا ٹیگور، ان میں کوئی بھی اپنے اصل سے الگ نہ ہوا۔ نہ ہی مراجعت کی راہ اپنائی کہ ان اصحاب نے اپنی زمین پر مغرب کی پرت جمانے کی جگہ اپنی زمین میں مغرب کو جذب کرنے کا شیوہ اختیار کیا تھا۔ اسی طرح مولانا حالی نے غزل پر چاہے جتنا زبردست مقدمہ دائر کیا ہو، ان کی غزل گھوم پھر کر غزل ہی رہی۔ جن اکادکا مقامات پر بات حد سے بڑھ گئی۔ ان کی نئی بیاض بھی غزلوں کے مجموعے کی جگہ کوئی اور شے بن گئی۔ یہاں نہ تو اپنا دفاع کر سکی نہ اپنی روایت میں کسی نئے باب کا اضافہ۔ جو اضافہ ہوا اس کی نوعیت اپنڈکس کی تھی۔ نتیجہ آپریشن اور اخراج تاکہ معمول میں فرق نہ آئے۔

اس کے برعکس نظم پر نظر کیجیے تو ایک نیا عالم دکھائی دیتا ہے۔ انجمن اشاعت مفیدہ کے واسطے سے نظم کی مٹی میں تجدد کا جو پودا لگایا گیا تھا وہ خوب برگ و بار لایا۔ یہ اردو نظم کے قدیم

آداب کی تجدید یا پرانی روایت کی توسیع نہیں تھی، ایک نئی روایت کا قیام تھا۔ آپ نے دیکھا ہوگا کہ انٹرنیشنل کلچر کا پروردہ انتہائی جدید ذہن اپنے دریچے چاروں طرف کھلے رکھتا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ بے درو دیوار ہوتا ہے اور دریچے بنانے کا جھنجھٹ ہی نہیں پالتا۔ اگر بند ہوتا ہے تو ایک اپنے ماضی اور تہذیب کی طرف سے کہ کہیں پس ماندہ نہ سمجھ لیا جائے۔ چناں چہ انفرادیت یا ذاتی اور اجتماعی تشخص کے مسائل بھول چوک میں بھی اس کا کرائسس نہیں بنتے۔ دنیا سے خلوص بے حساب ہوجائے تو آدمی اپنے آپ سے بے نیاز ہوجاتا ہے۔ اور اگر ادیب ہے تو کم سے کم انیس ناگی بن کر دم لیتا ہے۔ پھر ایک مستقل بے خبری اور بے چہرگی اس کی نظر اور خبر کا بدل ٹھہرتی ہے۔ جدید نظم بھی ایک انٹرنیشنل کلچر اور کم رتبہ رسوم وقیود سے عاری جمالیات کی زائیدہ تھی۔ صنعتی انقلاب پھر نئی اقلیت، پھر مشینی تمدن، پھر سائنسی آلات حرب وضرب کی سیڑھیاں پھلانگتی لگ بھگ سو برسوں میں کہاں سے کہاں جا پہنچی۔ قرطاس وقلم سے MACHINE AESTHETICS اور TYPEWRITER AESTHETICS تک حروف والفاظ سے اشارات ونشانات تک۔ عبدالمجید بھٹی تو خیر چھن چھن چھن (نظم برہن) کی تکرار اور افتخار جالب نفیس لامرکزیت اظہار (قدیم بنجر) پر رک گئے، چناں چہ اردو کی جدید نظم، آزاد نظم اور نظم معریٰ سے ہوتی ہوئی بہت آگے آئی تو بس نثری نظم تک آئی۔ عبدالمجید بھٹی اور افتخار جالب سے آگے ہندی کے مُدرارا کھشس کی ایک نظم جس میں دتی ـــ بس ایک لفظ کے ٹکڑے مختلف صورتوں میں جمائے گئے ہیں) کے جواب میں عادل منصوری کا صرف ایک کارنامہ ایسا ہے (نظم۔ یہودیوکان یوس یکروش) جو مغرب کے DADAISTS اور ہندوستان کے مُدرارا کھشس کی متذکرہ نظم سے برابر کی ٹکر لے سکتا ہے۔ مگر یہ تجربے دو چار قدم چل کر ہانپ گئے۔ البتہ آزاد نظم، نظم معریٰ اور نثری نظم کے اسالیب، نظم کے آزمودہ اسالیب سے انحراف اور اجتہاد کی واضح کوششوں کے باوجود اگر بامعنی اور نتیجہ خیز ثابت ہوئے تو اس لیے کہ جدید نظم کی جڑیں بہت گہری نہیں تھیں۔ اس کی قلم لگائی جاسکتی تھی۔ اس سے زیادہ کی طلب ہو تو پورا پودا ایک جگہ سے اکھاڑ کر دوسری جگہ جمایا جاسکتا تھا۔ تجربے کی ایک زمین سے دوسری زمین تک کا سفر نہ تو محال تھا نہ معیوب۔ یہی حال ناول اور کہانی کا ہوا کہ یہ اصناف بھی ہم تک مغرب کے

توسط سے پہنچی تھیں۔ کتھا، داستان، اور قصص کی روایت یا حکائی اسلوب سے گریز کا انجام اتنا ابتر نہیں ہوا کہ لوگ اس سے عبرت پکڑیں۔ جہاں تہاں کچھ زیادتی بھی ہوئی اور ہوتی رہتی ہے۔ مگر اس میدان میں ایک نئی معنویت اور حسیت کا سفر ابھی جاری ہے۔ لیکن ذرا سوچیے کہ آزاد غزل کو نثری غزل بننے میں دیر ہی کتنی لگتی ہے۔ اکادکا مثال (بشیر بدر) سامنے آئی تھی۔ تغافل کا بوجھ سہار نہ سکی۔ ہاں آزاد قاری کا شور شرابہ "غیر معمولی صلاحیت" رکھنے والے چند نادرہ کاروں تک محدود سہی، اور مانا کہ یہ باکمال ہم جیسے بدفراق قاری کا مسئلہ چاہے نہ بنیں، مگر ثابت قدم رہے تو کم سے کم ڈاکٹریٹ کا موضوع ضرور بنیں گے۔ یونی ورسٹیاں اور تحقیقی و تصنیفی ادارے پیپر کنٹرول ایکٹ کی گرفت سے آزاد ہیں۔

یہ بھی فرض کیے لیتے ہیں کہ آزاد غزل، حتیٰ کہ نثری غزل کا حال امکانات سے معمور اور مستقبل بہت تابناک ہے اس بحر کے شناوروں کی قیاس آرائی کے مطابق ہوسکتا ہے کہ زمانہ اس لمحۂ موعود کا منتظر بھی ہو جب انھیں صفوں سے میرؔ و غالبؔ، اقبالؔ، یگانہؔ، اور فراقؔ نکلیں گے۔ بلکہ ان سے کہیں زیادہ قدر آور شخصیتیں کہ یہ اصحاب تو اس روگ کو پالنے کی ہمت نہ کرسکے۔ مگر سوال یہ ہے کہ غزل کے حوالے سے ہمارے ماضی کا ورثہ اور حال کا سرمایہ ان بلندیوں کو عبور کرنے کے بعد کیا اپنی شناخت باقی رکھ سکے گا؟ نظم تہذیبی اور سماجی اور فکری اور جمالیاتی ارتقاء اور تبدیلی کے عمل کی علامت ہے۔ غزل بجائے خود ایک تہذیب، ایک معاشرہ ایک فکر اور ایک جمالیاتی قدر غزل ہمارے تجربے اور احساس کی ترجمان نہیں، اپنے آپ میں ایک تجربہ اور طرزِ احساس ہے۔ وسائل حسب ضرورت بدلے جاتے ہیں اور جاسکتے ہیں۔ لیکن ہر مقصد اس سلوک کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ پکاسو کا برش "گورنیکا" کی تخلیق کرسکتا تھا، مگر بسترِ مرگ پر آخری سانسوں کا شمار کرتے ہوئے عنایت خاں یا چنگی میں ایک ننھا سا پھول لیے ایرانی قالین پر بیٹھی ہوئی شہزادی کی تصویر میاں عبدالصمد یا مغل منی ایچر MINIATURE کے کسی ماہر ہی کے باریک موقلم سے نکل سکتی تھی۔ منی ایچر پینٹنگ ACTON PAINTERS کی بے تکلفی کا بار نہیں اٹھا سکتی۔ غالبؔ کے اشعار کو مصور کرنے کی خدمت چغتائی صاحب یا صادقین کی جگہ پال کلی یا جارجز براک کے سپرد کردی جاتی تو حشر کیا ہوتا؟ اسے قیاس کرنا مشکل نہیں۔ جہاں تک نظم کا

تعلق ہے، اس کا میدان کھلا ہوا ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد کی ریڈروں میں رڈیارڈ کپلنگ کے والد جان کپلنگ کے ILLUSTRATIONS شامل ہیں کہ یہ کام نشاۃ ثانیہ کے دور میں انجام پذیر ہوا۔ تجربہ شعری ہو یا نثری اگر اپنی تہذیب اور روایت کے حوالوں کا پابند نہیں تو اس کے لسانی یا صوتی یا صوری اظہار کے اسالیب میں بھی جی بھر کے آزادی اختیار کی جاسکتی ہے۔

خود آگہی کے کسی دہشت ناک لمحے میں غالبؔ نے بھی یہ محسوس کیا تھا کہ ظرف تنگ نائے غزل بہ قدرِ شوق نہیں ہے اور بیان کے لیے کچھ اور وسعت چاہیے لیکن اس کا علاج انہوں نے اپنے آپے میں رہ کر نکالا۔ نہ خود کو خراب کیا نہ غزل کو، تجربوں کے تلازمے تبدیل ہوئے تو انہوں نے لفظوں کے تلازمے بھی بدل دیے۔ اب اگر کسی کو غالبؔ سے بھی چار ہاتھ آگے جانے کا دعویٰ ہے تو اس کے لیے دوسری صنفوں کے دروازے کھلے ہوئے ہیں۔ غزل کے ساتھ یہ دراز دستی کیوں؟

اب اسی بحث کے دوسرے مسئلے یا غزل کو لاحق دوسرے خطرے یعنی ظ انصاری کی طرف آتے ہیں۔ اپنے ایک حالیہ مضمون کے صورت انہوں نے غزل کے خلاف ایک نیا مقدمہ مقامی تحصیل (الفاظ علی گڑھ، ستمبر اکتوبر ۱۹۸۳ء،) میں دائر کیا ہے۔ مولانا حالیؔ کے ٹھیک نوے برس بعد اس مقدمے کی دفعات یہ ہیں۔

۱۔ موجودہ زندگی کے تہہ در تہہ اور پیچ در پیچ معاملات کی ترجمانی کا بار غزل نہیں اٹھا سکتی۔

۲۔ غزل کی ہیئت، ''سخن سرایانِ اُردو کے بیش تر تلخ اور کرخت حالات اور احساسات'' کو پوری نہیں پڑتی۔

۳۔ غزل کے موجودہ فارم میں ایسی تبدیلی نہیں آئی ہے کہ اس میں، آج کا وہ آدمی پوری طرح اظہارِ ذات کر سکے جو اَن جانے، اَن ہونے واقعات کا شکار ہے۔

۴۔ غزل ایک طرح کی ریزہ چینی ہے، اس سے بڑھیے تو گُل چینی۔ اور بہت بڑھیے تو نکتہ چینی۔

۵۔ غزل ذہنی تھکن، سہل پسندی، تقلیدی رو اور روحانی طالب کو فرصت کے رواں دواں مشغلے میں بھٹکانے کی عادت کا شکار ہے۔ جو لازماً علمی اور فنی انہماک سے میل نہیں کھاتی۔''

یہ دفعات پیش کرنے کے بعد ظ۔ انصاری اس نتیجے تک پہنچتے ہیں کہ:

۱۔ ہمارے زمانے میں ایک آلاپ سمفنی کا بدل نہیں ہو سکتی۔

(ہم ان سے اتفاق کرتے ہیں ہمارے زمانے کیا، کسی بھی زمانے میں آلاپ سمفنی کا بدل ہوئی ہے نہ ہوگی۔)

۲۔ کوئی منی ایچر پینٹنگ فریسکو اور میورل کے تقاضے پورے نہیں کرسکتی۔

(یہ بات بھی اس حد تک درست ہے کہ فریسکو یا میورل کا سائز بڑا ہوتا ہے۔ اگر کافی جگہ ڈھکنی ہے تو منی ایچر کام نہ آئے گی۔ آپ نے دیکھا ہوگا کہ کینیڈی ہاؤس آڈی ٹوریم کی بیرونی دیوار پر ایم۔ ایف حسین کا بنایا ہوا میورل ہے۔ یہاں سے بہ مشکل دو سو گز کے فاصلے پر۔ آپ سب بھی ظ۔ انصاری سے متفق ہوں گے کہ اس مقام کے لیے منی ایچر موزوں نہیں ہوسکتی تھی۔)

۳۔ کوئی نازک سارا جستھانی جھجھ آر سی سی کی بالکونی سے ہمیں بے نیاز نہیں کرسکتا۔

(جی ہاں، نہیں کرسکتا۔ جس آبادی کے تقاضے اسکائی اسکریپرز سے پورے ہوتے ہوں وہاں راجستھانی جھجھ کام نہ آئے گا)

۴۔ غزل کی شاعری کے پروردہ مزاج کو ہم عہد حاضر کا ادبی مزاج نہیں کہہ سکتے۔

(ظاہر ہے کہ کوئی بھی ادبی مزاج، جس کی پرورش صرف غزل ہی نہیں پوری شاعری یا صرف کتابوں نے کی ہو، وہ کسی بھی عہد کے تقاضے پورے نہیں کرسکتا۔ عہد کے تقاضے تو پوری انسانی کائنات کے تقاضے ہوتے ہیں۔ جب تک انسانی سطح پر اس کائنات سے وابستہ حقیقتوں کا ادراک نہ کیا جائے، محض دوسروں کے اشعار کی گردانی یا ردیف قافیے کا گیان کچھ کام نہ آئے گا۔)

ظ۔ انصاری نے ان نتائج کے سیاق میں یہ فیصلہ صادر کیا ہے کہ ہمارے عہد کی شاعری کا جادۂ نجات آج بھی وہی ہے جس کی طرف حالی نوے سال قبل اشارہ کر آئے ہیں۔ یعنی کہ مثنوی۔ ہمارے معاصر شاعر اپنی تاریخ کا حقِ امانت شاید اسی بہ کار آمد صنف کے واسطے سے ادا کرسکتا ہے، اور یہ کہ غزل آج ہماری زبان کی آبرو نہیں، بے آبروئی ہوئی جارہی ہے۔

مثنوی کی جگہ یہاں طویل نظم (آزاد) کو دے دی گئی ہوتی تو قصہ اور آسان ہوجاتا۔

ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ مایا کاسکی کی لیتن، نیرودا کی LET THE RAIL SPLITTERS AWAKE گنس برگ کے HOWL سے لے کر عمیق حنفی کے سند باد، شہر زاد اور وحید اختر کے شہر ہوس کی شہید صدائیں کی مثال سامنے ہے۔ ویسے مثنویاں بھی لکھی گئیں۔ مثلاً سردار جعفری کی جمہور، بلکہ قصیدہ بھی — ناصر کاظمی کا شہر آشوب وغیرہ وغیرہ۔

خیر، متذکرہ نتائج کی بحث میں مزید الجھنے سے پہلے بہتر ہوگا کہ حالی سے لے کر ظ۔ انصاری تک غزل پر جو پیغمبری وقت پڑا ہے، اس کے مضمرات کی جانب بھی چند سرسری اشارے کردیے جائیں۔ ان نو دہائیوں میں تہذیبی فکر، تاریخ کے تصور، شعری تجربے اور روایت، اس کے علاوہ ہمارے اجتماعی احساسِ جمال سے متعلق تبدیلیوں کی رفتار بہت تیز رہی ہے، مگر غزل پر اعتراض کے معاملے میں عنوان بدلے تو بدلے نفسِ مضمون تقریباً وہی کا وہی رہا۔ اس سے ایک تو یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ غزل نت نئے ذہنی، جذباتی اور حسی تجربوں کی زد میں آنے کے بعد بھی اپنے مجموعی مزاج کو ترک نہ کرسکی۔ دوسرے یہ کہ اس کی ساخت کے ضابطوں اور ترکیب کے عناصر کی بنیادیں بہت مضبوط ہیں۔ جو کچھ حالی کہہ گئے، وہی آج ظ۔ انصاری کہہ رہے ہیں۔ حالی کی رائے غزل کے بارے میں جو بھی رہی ہو، واقعہ یہ ہے کہ اس رائے کا اظہار انہوں نے دل پر پتھر رکھ کے کیا ہوگا۔ ایسا نہ ہوتا تو حالی کی غزل ان کے اپنے کمالِ فن کا ایسا سچا اور شان دار مرقعہ نہ بنتی۔ عظمت اللہ خاں بلا تکلف غزل کی گردن اڑا دینے کے حق میں تھے۔ مگر ان کی نظم آہنگ اور رنگ کی تازہ کاری کے باوجود اپنی معنوی بساط کے اعتبار سے اس جابرانہ فیصلے کا جواز فراہم نہیں کرتی، سوائے اس کے کہ عجمی روایت سے غزل کے رابطے ان کی طبیعت کو راس نہ آئے تھے۔ علامہ تاجور نجیب آبادی بھی اپنی روایت کا دھارا موڑنے کے تمنائی تھے اور غزل ہی نہیں بلکہ پوری اردو شاعری کو ایک نیا ثقافتی کردار عطا کرنا چاہتے تھے جو اس کے ارضی رشتوں کی تصدیق کرسکے۔ جو اس کی تاریخ اور جغرافیے کی دوئی کو مٹا سکے۔ جہاں تک جوشؔ صاحب کا تعلق ہے ان کی بے مثال خدمات کے باوجود، ان کے ابتدائی کلام میں نمونے کے طور پر جو غزلیں شامل ہیں، انھیں دیکھنے کے بعد یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ جوش صاحب غزل سے بددل جو ہوئے تو بے سبب نہیں ہوئے۔ اگر ہماری رسائی ان

غزلوں سے آگے نہ ہوتی تو ہم بھی غزل سے تعصب کے معاملے میں جوشؔ صاحب کے ہم خیال ہوتے۔ شاگردان داغؔ کی طرح، جوشؔ صاحب بھی (اپنی روایت بیزاری کے ساتھ) حفظِ مراتب کے اس درجہ قائل تھے کہ استاد عزیزؔ لکھنوی کی غزل کے آس پاس جانا بھی انھیں گوارا نہ ہوا۔ نظم کے میدان میں تو اقبال کو اپنا حریف مان بیٹھے، مگر غزل جب بھی کہی اس احتیاط و انکسار کے ساتھ کہی کہ عزیزؔ لکھنوی کا قد ان سے گز بھر اونچا دکھائی دے۔ اب رہے کلیم الدین احمد مرحوم تو انھیں اعتبار کا ہر نقش وطن سے دور اجنبی زمینوں پر بکھرا ملا۔ ادھر اُدھر نظر دوڑائی تو ایک اپنے والد عظیم الدین احمد کے ''گل نغمہ'' کے سوا کوئی نقش آنکھوں میں ٹھہر نہ سکا۔ وہ ادبیات کے بڑے ممتاز عالم اور تنقید کے نہایت ذی فہم رمز شناس تھے۔ مگر اپنی روایت کے تسلسل اس تسلسل کی وحدت، اس وحدت کے امتیازات اور نوعیتوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی انہوں نے بھی کوشش کی، کچھ غم و غصے کے عالم میں کی۔ غزل جیسی نک سک سے درست مہذب، متین، اور ملائم صنف کو نیم وحشی قرار دینا محض اس بنیاد پر کہ دوسرے اور تیسرے درجے کے بعض غزل گویوں نے مضامین اور استعاروں کی خاطر قصاب خانوں سے بھی کچھ فیض پایا تھا، کلیم الدین احمد کی نظر کے ساتھ ساتھ ان کے نفسیاتی ضعف کو بھی ظاہر کرتا ہے۔

میری سمجھ میں نہیں آتا کہ ہم ادب کے مختلف صنفوں کے معاملے میں اپنی طلب اور تقاضوں کے حدود متعین کیوں نہیں کرتے۔ املی کے پیڑ سے آم کیوں چاہتے ہیں۔ اصناف مویشیوں کا ریوڑ نہیں کہ ایک لاٹھی سے سب کو ہانک دیا جائے۔ پھر وہ صنف جس کی روایت اتنی گہری، اتنی لمبی، اتنی منفرد، اتنی زرخیز ہو اور جس کی صفوں میں اہل کمال کی اتنی بڑی تعداد شامل ہو، اس کی اپنی جمالیاتی شرطوں کا لحاظ رکھے بغیر، اوپر سے اسے ایک عام قانون کا تابعدار بنانے کی ہر جستجو افسوس ناک ہے۔ دنیا سمٹ سمٹا کر ایک ہوجائے مگر ادبی، فنی، ثقافتی روایات اور مختلف ادوار و اقوام کے جمالیاتی نظام کی نوعیت کبھی بھی ایک نہیں ہوسکتی۔ غزل کو سمجھنا ایک تہذیب میں سفر کرنا ہے۔ یہ تہذیب ماضی کو حال سے منہا نہیں ہونے دیتی۔ یہ بین الاقوامیت تک جاتی بھی ہے تو اپنی قومیت کے حوالے کے ساتھ۔ روحِ عصر بہت بڑی چیز سہی، مگر انسانی تجربوں کی پوری کائنات اور اس پر محیط زمانوں کا ادراک ہمیں ہر عہد کے مقدر سے جڑے

ہوئے سوالوں کا چہرا دکھاتا ہے۔ میر کو اپنا ہم عصر ناصر کاظمی نے برائے بہت نہیں کہا تھا۔ کوئی تو علاقہ تھا جس نے دو زمانوں کی حدیں ملا دیں۔

پھر غزل جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، بجائے خود ایک تہذیب ہے، تہذیبی تغیرات کی دستاویز نہیں۔ ہر چند کہ غزل کی روایت کے مختلف ادوار ہمیں غزل کے واسطے سے ان ادوار کی پہچان میں بھی مدد دیتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ میر کی غزل غالب سے غالب کی غزل اقبال سے مماثلت کے متعدد بہانوں کے باوجود الگ کیوں ہے؟ اور کیا سبب ہے کہ میر کی غزل کا شب چراغ ناصر کاظمی کو بھی بس ایک حد تک راستہ دکھاتا ہے، اس کے بعد اپنے زمانے اور اس کے مقدرات کی حشر گاہ میں انھیں اکیلا چھوڑ دیتا ہے؟ تاریخ سازی کے کام پر نثر و نظم کی کئی صنفیں لگی ہوئی ہیں۔ ان میں ایک صنف مان لیجیے کہ تاریخ ہی بنی رہے تو مضائقہ کیا ہے؟

اب رہے یہ تفکرات کہ ہمارے زمانے میں آلاپ سمفنی کا بدل نہیں ہوسکتی تو ٹھیک ہے۔ الاپ کو الاپ رہنے دیجیے، سمفنی کو سمفنی۔ ادب سے بڑی جمہوریت اور کیا ہوگی۔ لیکن ظ۔ انصاری بھلا کس کیفیت میں یہ کہہ گئے کہ منی ایچر پینٹنگ فریسکو اور میورل کے ''تقاضے'' پورے نہیں کرسکتی۔ کیا فریسکو اور میورل کی معنوی وسعت اور غزل کی معنوی وسعت کا موازنہ کرنے کے لیے دونوں کے سائز کی پیمائش کی جائے گی۔ فن کو اس طرح ناپا جائے گا؟ حفیظ جالندھری علامہ اقبال کو پچھاڑ دیں گے اور نہایت ہلاکت آفریں صورت حال سامنے آئے گی۔ یہ روایت کہ ہمارے ایک بزرگ (شیفتہ) نے میر انیس کے مصرعے۔ ''آج شبیرؑ پہ کیا عالم تنہائی ہے'' کو پورے مرثیے کا بدل جانا، ظاہر ہے کہ یہ خیال ایک مختصر سے مصرعے اور ایک تمام وکمال مرثیے کی بیرونی پیمائش کا حاصل نہیں تھا۔ ایسا ہوتا تو پھر بات کیا بنتی؟ جوش صاحب، بقول ناصر کاظمی تھری ناٹ تھری سے پدی کا شکار کرتے تھے، ادھر میر کے ایک شعر میں پورا جہانِ معنی سمٹ آتا ہے۔ بہت کہنے کے لیے بہت بولنا فطرت کا قانون بن جاتا تو کیا شعر و ادب، کیا مصوری اور موسیقی، سب کے سب کسی اور حال کو پہنچ گئے ہوتے۔ ویسے ہمیشہ کی طرح آج کی زندگی کے ''تہہ در تہہ اور پیچ در پیچ معاملات'' یا'' کرخت حالات اور تلخ احساسات'' یا'' اَن ہونے واقعات'' کی ترجمانی بساط بھر غزل نے بھی کی ہے اور اپنی شرطوں پر کی ہے۔ لسانی عادتوں کے

مارے ہوئے غزل گویوں کا معاملہ مختلف ہے۔ یہاں ذکر ایسے غزل گویوں کا ہے جو پیش پا افتادہ تجربوں کے جال سے آزاد رہے، اس محاذ پر نیا نظم گو اور نیا غزل گو شانہ بہ شانہ صف آرا ہوئے ہیں۔ کہانی کتھا کا رول بھی ادا کرسکتی ہے اور لفظوں کے حساب سے اوپر اٹھ کر کلیاتِ میر کو داستان کی صورت میں پڑھا جاسکتا ہے۔ ضروری نہیں کہ ہر تفصیل اجمال سے برتر ہو۔ اک امریکی اسکالر نے فکشن پر گفتگو کے دوران جب مجھ سے ایک مختصر کہانی سنانے کی فرمائش کی اور میں نے شاید تین جملوں کی ایک لطیفہ نما کہانی سنائی تو بولے کہ صاحب ہمارے یہاں تو کچھ ادیبوں نے ناول بھی اس سے چھوٹے لکھے ہیں۔ حیرانی کے سوا ان کی بات کا جواب کیا تھا۔ امریکا بہ ہر حال فنی، تہذیبی، سیاسی اور اخلاقی معجزوں کا ملک ہے۔ اس واقعے سے قطع نظر، لسانی تخلیقی اظہار کے مختلف وسائل جو صدیوں سے فن کے معمول کا حصہ ہیں، مثلاً استعارہ، علامت، اسطور اور تمثالیں بے وجہ تو وجود میں نہیں آئے۔

اسی طرح یہ کہنا کہ راجستھانی جھجہ ہمیں آر سی سی کی بالکونی سے بے نیاز نہیں کرسکتا۔ ''میکنولوجیکل کلچر کے پیدا کردہ شہروں کے حوالے سے سو فیصدی درست ہے۔ ہمارے شہر ابھی اتنے بدصورت نہیں ہوئے۔ پھر ذرا تصور کیجیے کہ سڑک کے دورویہ درختوں کی جگہ نائلون کی چھتریاں ہی چھتریاں استادہ کردی جائیں تو شہر کا چہرا کیا ہوگا۔ راجستھان کی پہچان آج بھی وہی ننھا سا نادرہ کار جھجہ ہے جو پتھر کی زبان سے نہ جانے کتنے جگہوں کی کہانی دوہراتا رہتا ہے۔ آر سی سی کی بالکونی کا وجود برحق کہ بڑھتی ہوئی آبادی اور بدلتی ہوئی مادّی اور ذہنی ضرورتوں کی تکمیل کے لیے مشین انسانی تہذیب کے ایک طویل سفر کا، اور ایک پُر پیچ جدو جہد کا عطیہ ہے مگر سارے کا سارا حال اور مستقبل مشین اور اس کے مناسبات کا غلام ہوکر رہ جائے تو تہذیب اور اقدار کے محور ہی ملیامیٹ ہوجائیں گے۔ اسی نوع کی غلامی کو ایک اساطیری کردار آنکیرس نے آزادی کا بدل سمجھا تھا اور اپنی بے لگامی یا حد سے بڑھی ہوئی خود اعتمادی کے نتیجے میں غرقاب ہوا تھا۔

غزل کے ارتقا کی رفتار کا جو خاکہ تاحال سامنے آیا ہے، زمانے کا ساتھ نبھانے کے لیے اتنا ہی کافی ہے۔ اس سے زیادہ تیزی رفتار میں آئی تو نتیجہ وہی — اساطیری کردار آنکیرس کا حشر!

طویل نظم سنہ ساٹھ کے بعد

ہمارے زمانے میں ایک ہئیت کے طور پر طویل نظم کا مسئلہ اتنا ہی مبہم اور پیچیدہ ہے جتنا کہ طویل مختصر کہانی کا کوئی ایک معین ضابطہ نہیں جس کے مطابق یہ فیصلہ کیا جاسکے کہ نظم کون سی حد یا شکل اختیار کرنے پر طویل ہو جاتی ہے۔ علاوہ ازیں جدید نظم نگاروں کے یہاں طویل نظم کے مختلف اسالیب کی گونج ایک ساتھ سنائی دیتی ہے۔ ایک طرف پرانی اور روایتی صنفوں مثلاً قصیدہ، مرثیہ، مثنوی کا سایہ صاف نظر آتا ہے۔ عبدالعزیز خالد کی ''فارقلیط''، راہی معصوم رضا کی ''۱۸۵۷ء''، حرمت الاکرام کی ''کلکتہ، ایک رباب''، کاوش بدری کی ''کادیم'' اور عنبر بہرائچی کی ''مہا بھنشکر من'' تک ایسی بہت سی مثالیں سامنے ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، قاضی سلیم اور وحید اختر جو ایک نئے طرزِ احساس کے ترجمانوں کی حیثیت سے سامنے آئے، انہوں نے بھی پرانے اسالیب کا استعمال ایک نئی تخلیقی سطح پر کیا۔ ساقی نامے یا مثنوی یا قصیدے کے انداز میں ان کی بعض نظمیں یہ تاثر قائم کرتی ہیں کہ انہیں احساس کے دائرے کو وسیع کرنے کی جستجو بھی ہے اور یہ اپنے تجربوں سے پرانے تجربوں کی آہٹ بھی محسوس کر رہے ہیں۔ اپنے عہد کے آشوب کا یہ ادراک اظہار کی پرانی صورتوں کو پھر سے بامعنی بنا دیتا ہے۔ یہ قصہ نظم اور نثر دونوں میں ایک ساتھ چلا۔ نظم کے پرانے اسالیب کی طرح نثر کے پرانے اسالیب کی بازیافت بھی ہوئی۔ انتظار حسین کا خیال ہے کہ اس طرح ''گویا نئے لکھنے والے کھوئی ہوئی روح کو ڈھونڈتے

ہیں۔" قدیم اصناف سخن، متروک الفاظ، گم شدہ لہجے، رد کیے ہوئے اسالیب بیان کا یہ سارا کھڑاگ اس لیے پھیلایا گیا ہے کہ کوئی شے گم ہوگئی ہے اور اسے ڈھونڈا جا رہا ہے۔

دوسری طرف وہ نئے شعراء ہیں جنھوں نے اپنی طویل نظموں کے واسطے سے ایک نئی شعریات وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ خاص طور سے ۱۹۶۰ء کے بعد کی بیش تر طویل نظمیں نئے شاعروں کے وجدانی مطالبات کی تکمیل کے لیے نئے راستے تلاش کرتی ہیں۔ اس سے پہلے ترقی پسندوں نے بھی نئی ہیئتوں کی تشکیل اور اپنی ہیئتوں کی باز یافت کا سلسلہ ایک ساتھ آگے بڑھایا تھا۔ مگر سردار جعفری، نیاز حیدر، ساحر لدھیانوی کی طویل نظموں کے ساتھ ساتھ ن م راشد اور اختر الایمان اور ان کے بعد نمایاں ہونے والے شعرا کی نظموں پر نظر ڈالیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ طویل نظم کی روایت ۱۹۶۰ء کے بعد اب ایک نئے دور میں داخل ہو رہی ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد کی نظم میں طویل نظم سے شغف بہت نمایاں رہا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ طویل نظم کی روایت میں سب سے زیادہ فنی تجربے پچھلے تیس پینتیس برس میں ہی سامنے آئے۔ ایسا لگتا ہے کہ طویل نظم کے واسطے سے ہمارے نظم گویوں کو اپنے باطن کی تفتیش و تفہیم کا ایک نیا زاویہ ہاتھ آ گیا تھا اور وہ اپنی حسیت، اپنے داخلی محرکات کو ایک نئی سطح پر سمجھنا چاہتے تھے۔ بہ قول محمد حسن عسکری" یہ ایک طلب تھی ایسے تجربوں تک رسائی کی جو نئے اسالیب کے متلاشی ہوتے ہیں۔" اور یہ طلب ہمارے نظم گویوں کو پرانے وسیلوں پر قانع نہیں ہونے دیتی تھی۔ ناصر کاظمی نے سُر کی چھایا کو کتھا کا نام دیا۔ طویل نظم لکھنے والوں نے نثر اور نظم کی کئی صنفوں، مثلاً آپ بیتی، کہانی، داستان، سفر نامے، ڈرامے، شہر آشوب کی گنجائش طویل نظم میں پیدا کر لی۔ سلیم احمد کی مشرق، جیلانی کامران کی امتیاز، جعفر طاہر کی نظم ہفت کشور، عتیق حنفی کی شہرزاد، شب گشت، سند باد، پتھروں کی آتما، سیارگان، صوت الناقدس، صلصلۃ الجرس اور سرگجا، وحید اختر کی شہر ہوس کی شہید صدائیں، کمار پاشی کی ولاس یاترا، ضیاء جالندھری کی ہم، سجاد خاور کی دوسرا شجر، فہمیدہ ریاض کی کیا تم پورا چاند نہ دیکھو گے، زبیر رضوی کی پرانی بات ہے، وزیر آغا کی آدھی صدی کے بعد، ان سب نظموں میں تجربے اور طرزِ اظہار دونوں کا نیا پن ہے۔ یہ نظمیں ہمیں پرانے اسالیب سے آگے لے جاتی ہیں۔ ہمارے زمانے کا تہذیبی، معاشرتی، جذباتی، فکری اور سیاسی ماحول ان نظموں میں پرانی طویل نظموں کی

به نسبت کہیں زیادہ منظم، مربوط اور مفصل پس منظر کے طور پر ابھرا ہے۔ یہ نظمیں ہمارے حواس کو شعری حدود سے آگے ایک نیم علمی، نیم دستاویزی، نیم فلسفیانہ سطح سے دو چار کرتی ہیں۔ یہ ایک طرح کے creative dissertation ہیں جن کی معنویت کا تعین محض ادبی معیاروں کی مدد سے ممکن نہیں۔ ان نظموں کو پڑھتے وقت ہم اس احساس سے خود کو الگ نہیں کر سکتے کہ ایک تو یہ نظمیں ہمارے عہد میں فکری شاعری کے نعم البدل کی حیثیت رکھتی ہیں، دوسرے یہ کہ طویل نظم کی ہیئت ہمارے عہد کی ضرورتوں سے ایک خاص مناسبت رکھتی ہے۔ اس سلسلے میں کچھ سوال بھی پیدا ہوتے ہیں جن پر غور کرنا ضروری ہے۔

۱۔ کیا طویل نظم کے لیے صرف طویل ہونا کافی ہے؟

۲۔ طویل نظم میں رزمیے کے عناصر کی شمولیت، والٹ وہٹمن کے نزدیک ناگزیر کیوں ٹھہری تھی۔

(One simple trail of idea, eipical, makes the poem)

۳۔ کئی نظم گویوں نے مختصر نظموں کے ایک (sequence) سلسلے کو نظم کی طوالت کا ذریعہ بنایا ہے۔ مختلف چھوٹی چھوٹی نظموں میں ایک جیسے تجربوں کے بیان سے اس طرح بہانے اس طرح کا بہانہ پیدا کر لینا کیا مناسب ہے؟

۴۔ کیا طویل نظم کا ایک مرکزی حوالہ بھی ہوتا ہے یا نہیں؟

۵۔ کیا طویل نظم ایک باضابطہ منصوبہ بندی کے بغیر بھی وجود میں آ سکتی ہے؟

۶۔ کیا طویل نظم سے قطع نظر نظم کی کسی اور صنف میں بھی بقول ایلیٹ widest possible variatons of intensity کے اظہار کی گنجائش اس حد تک پیدا کی جا سکتی ہے؟

یہ سوالات ۱۹۶۰ء کے بعد کی طویل نظم کے سیاق میں خاص طور پر اہم ٹھہرتے ہیں، کیوں کہ ان میں تجربے کے ساتھ ساتھ وسائل اظہار سے گہری دلچسپی کی شہادت بھی ملتی ہے۔ اجتماعی تجربوں کے لیے بھی انفرادی ہستیوں کی تلاش نے ۱۹۶۶ کے بعد کی طویل نظموں میں اتنی وسعت اور رنگا رنگی پیدا کی ہے۔ لکھنے والے کی توجہ صرف اپنے تجربے تک محدود رہے اور اسے

نئے اسالیب کی دریافت تک نہ لے جائے تو نتیجتاً بیش تر صورتوں میں ایک مستقل یکسانیت اور اکتاہٹ کا احساس مرتب ہوتا ہے۔ ۱۹۶۰ سے پہلے طویل نظم کے شاعروں میں یہ وصف صرف اقبال، سردار جعفری اور راشد کے یہاں ملتا ہے کہ ان کے تجربے اور ان کے اسالیب تلاش اور تعبیر کے ایک ہمہ گیر اور مشترکہ عمل کی نشان دہی کرتے ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد کی طویل نظموں میں ایسی نظمیں جو اپنے مرکزی موضوع کے ساتھ ساتھ اپنے آہنگ اور اسلوب کے واسطے سے بھی ہمیں تازہ کار اور لائق توجہ نظر آتی ہیں ان کی تعداد اس عرصے میں لکھی جانے والی طویل نظموں کے حساب سے بہت زیادہ نہ سہی مگر پھر بھی خاصی ہے۔

سلیم احمد کی نظم مشرق، وحید اختر کی نظم شہر ہوس کی شہید صدائیں، عتیق حنفی کی کم و بیش تمام طویل نظمیں، بالخصوص پتھروں کی آتما، سند باد اور صلصلۃ الجرس، زبیر رضوی کی پرانی بات ہے اور فہمیدہ ریاض کی کیا تم پورا چاند نہ دیکھو گے، نہ صرف یہ کہ اپنی پہچان الگ سے قائم کرتی ہیں، یہ نظمیں اپنے تجربے، طرز احساس، آہنگ اور اظہار کی ہیئت کے لحاظ سے بھی ممتاز ٹھہرتی ہیں۔ اقبال کی خضر راہ، مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق، جعفری کی نئی دنیا کو سلام، راشد کی حسن کوزہ گر، اختر الایمان کی جیونی یہ نظمیں بھی طویل نظم کی روایت پر ایک پائیدار نقش ثبت کرتی ہیں۔

عمیق حنفی نے جس دور میں طویل نظم کو تواتر کے ساتھ اختیار کیا اس دور میں ہمارے یہاں گنس برگ کی Howl، ملے رائے چوہدری کی زخم، ملتی بودھ کی طویل نظم اندھیرے میں، اگیئے کی اسادھیہ وینا، راج کمل چوہدری کی مکتی پرسنگ، رگھوویر سہائے کی آتم ہتیا کے ورُدھ، شری کانت ورما کی سادھی لیکھ کا چرچا بہت تھا۔

ہندوستان میں جدیدیت کے میلان کی شروعات نئے اور پرانے کی آویزش، عمیق حنفی کی سند باد کی اشاعت اور گنس برگ کی Howl اور مل رائے چوہدری کی زخم کی اشاعت تقریباً ساتھ ساتھ ہوئی۔ یعنی کہ ساتویں دہائی کے ابتدائی برسوں میں۔

یہ دور اپنی مجموعی ذہنی اور جذباتی فضا کے اعتبار سے شدید ذہنی خلفشار، برہمی اور ملال کا دور تھا۔ ان کیفیتوں کا اظہار اس دور کی عام شاعری سے بھی ہوتا ہے، اور اس معاملے میں صرف اردو کی تخصیص نہیں ہے۔ بنگال کی بھوکی پیڑھی، اڑیسہ کے دگمبر کوی اسی دور میں نمایاں ہوئے۔

یہ تمام شاعر ہنگری جنریشن کے بعض شعراء، بالخصوص گنس برگ، فرلنگیٹی ہنی، کورسو اور جارج میکبھ سے متاثر تھے۔ عمیق حنفی کی سند باد پر بھی یہ اثرات موجود ہیں اور ان کی تصدیق بھوکی پیڑھی کے شاعروں کے ایک مجموعے مکاتیب سے بھی ہوتی ہے جس میں عمیق حنفی کے بھی دو تین خط شامل ہیں۔ بنگال میں ساتویں اور آٹھویں دہائی کو آتش فشاں دہائیوں کا نام دیا گیا تھا۔ ذہنی تناؤ کی ایک کیفیت اس دور کی اردو نظموں میں عام ہے۔ اس دور کے ادبی مباحث سے بھی یہ کیفیت سامنے آتی ہے نئے شعراان دنوں سرگرم بہت تھے اور اپنی برہمی، ملال اور بے چینی کا اظہار ایک اخلاقی اور ایک ادبی قدر کے طور پر کرتے تھے۔ یہ دور ترقی پسندی کے رسمی تصور اور ترقی پسندوں کی قائم کردہ روایات سے انحراف کی ایک شعوری کوشش کا دور بھی کہا جاسکتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ تجربہ پسندی کی رو کا بھی اسی دور میں خیر مقدم کیا گیا۔ یہ تجربہ پسندی ہیئت پرستی کے اس میلان سے بہت مختلف تھی جس کا ظہور حلقہ ارباب ذوق کے بعض نمائندوں کی شاعری سے ہوا تھا اور جس کی ایک نادر مثال عبدالمجید بھٹی کی معروف ''نظم برہن'' ہے!

اردو کے تمام نئے نظم گویوں میں کسی طویل نظم کے واسطے سے اس دور کی عکاسی عمیق حنفی اور وحید اختر کی نظموں میں سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ دونوں کے یہاں شدت احساس بہت ہے۔ ایک جذباتی ابال اور تناؤ کی کیفیت بھی دونوں کے یہاں ملتی ہے۔ پھر سب سے اہم بات یہ ہے کہ اپنے مطالعے کی وسعت اور اپنی باخبری کے لحاظ سے بھی یہ دنوں پیش پیش تھے۔ عمیق حنفی کی طویل نظموں میں تو اسکالرشپ اور ایک طرح کی فکری منصوبہ بندی کی روش صاف دکھائی دیتی ہے۔ اس کا اثر سند باد، شہرزاد، شب گشت، پتھروں کی آتما کی مجموعی ساخت پر بھی پڑا ہے۔ نثریت کا رنگ جو عمیق حنفی کی مختصر نظموں میں ایک عیب کی صورت ابھرتا تھا، طویل نظموں میں ایک واضح فکری جہت کی شمولیت کا ذریعہ بنا ہے۔ بیانیہ شاعری یا ایسی شاعری جس میں شاعر کی حیثیت ایک سماجی مبصر کی بھی ہوتی ہے اسے یہ رنگ بھی شاید خاص طور پر راس آتا ہے۔

سلیم احمد کی نظم ''مشرق'' (۱۹۷۱ء) بھی ہمیں اس ذہنی اور جذباتی سیاق میں اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ نظم کی شروعات اس طرح ہوتی ہے۔

کپلنگ نے کہا تھا
مشرق مشرق ہے اور مغرب مغرب ہے
اور دونوں کا ملنا ناممکن ہے
کیا مغرب مشرق کے گھر آنگن میں آ پہنچا ہے
میرے بچوں کے کپڑے لندن سے آئے ہیں
میرا نوکر بی بی سی سے خبریں سنتا ہے
میں بیدل اور حافظ کے بجائے
شیکسپیئر اور رلکے کی باتیں کرتا ہوں
اخباروں میں
مغرب کے چکلوں کی خبریں اور تصویریں چھپتی ہیں
مجھ کو چگی داڑھی والے اکبر کی کھسیانی ہنسی پر رحم آتا ہے
اقبال کی باتیں (گستاخی ہوتی ہے) مجذوب کی بڑ ہیں
وارث شاہ اور بلھے شاہ اور بابا فرید؟
چلیے جانے دیجیے ان باتوں میں کیا رکھا ہے۔
مشرق ہار گیا۔

برہمی کی اس کیفیت کا یہ اظہار بھی دیکھیے:
قُبلائی خان تم ہار گئے
اور تمہارے ٹکڑوں پر پلنے والا
لالچی مارکو پولو
جیت گیا ہے
اکبر اعظم تم کو مغرب کی جس عیاری نے تحفے بھیجے تھے
اور بڑا بھائی لکھا تھا

ان کے کتے ان لوگوں سے افضل ہیں
جو تمہیں مہابلی اور ظل اللہ کہا کرتے تھے

ایک اور اقتباس اس طرح ہے:

مشرق کیا تھا
جسم سے اوپر اٹھنے کی اک خواہش تھی
شہوت اور جبلّت کی تاریکی میں
اک دیا جلانے کی کوشش تھی
میں سوچ رہا ہوں
سورج مشرق سے نکلا تھا
مشرق سے جانے کتنے سورج نکلے تھے
لیکن مغرب ہر سورج کو نگل گیا

O

میں ہار گیا ہوں
میں نے اپنے گھر کی دیواروں پر لکھا ہے
"میں ہار گیا ہوں"
میں نے اپنے آئینے پر کالک مل دی ہے
اور تصویروں پر تھوکا ہے
ہارنے والے چہرے ایسے ہوتے ہیں۔

شہر ہوس کی شہید صدائیں، سند باد اور شہرزاد کا بنیادی مفہوم بھی ایک گہرے اخلاقی حزن اور تہذیبی زوال کے احساس سے جنم لیتا ہے۔ سلیم احمد کی نظم کا ڈھانچہ دو رؤیوں اور دو تہذیبوں کی آویزش کے تصور پر قائم کیا گیا ہے۔ عمیق حنفی اور وحید اختر کی نظموں میں بنیادی مسئلہ وجودی

ہے اور ایک پورا عہد، مشرق و مغرب کے امتیازیات سے قطع نظر یہاں مجرم دکھائی دیتا ہے۔ ان نظموں میں المیے کا احساس وجود کی ناقدری اور فرد کی بے بسی اور بے چارگی کے تجربے سے پیدا ہوتا ہے۔

صلصلۃ الجرس اپنے موضوع اور برتاؤ اور تناظر کے لحاظ سے عمیق حنفی کی طویل نظموں میں نہیں اردو کی طویل نظموں میں بھی الگ سے پہچانی جاتی ہے۔ اس نظم کے آہنگ اور اسالیب میں ایک عجیب و غریب سرشاری کی کیفیت سمائی ہوئی ہے۔ طبعی سے مابعد طبعی تک، مادے سے خیال تک یہ ایک انوکھے سفر کی روداد ہے جو اردو کی نعتیہ شاعری اور نئی شاعری کی ایک نئی جہت کی خبر دیتی ہے۔ عالم خوندمیری نے سند باد اور صلصلۃ الجرس میں ایک گہرے معنوی ربط کی نشان دہی کی تھی اور اس نتیجے تک پہنچے تھے کہ یہ دونوں نظمیں اپنے اپنے طور پر زندگی میں معنی کی تلاش کو بنیاد بناتی ہیں۔ سند باد نے ''اپنے نفس کی اندرونی گہرائیوں میں معانی کی تلاش کی تھی۔ اب وہ (عمیق حنفی) پیچھے کی طرف مڑ کر دیکھتے ہیں اور ایک ایسے عہد آفریں شخص سے رشتہ جوڑنے کی کوشش کر رہے ہیں جس نے انسان کے اندر اور باہر، انفس اور آفاق میں معنوی ربط تلاش کرلیا تھا۔'' اس نظم کے ایک ابتدائی حصے میں جس پر عمیق حنفی نے ''بگولے رقص کرتے ہیں'' کا عنوان قائم کیا ہے۔ ایک ایسی جہت بھی نکلتی ہے جو اسے سلیم احمد کی نظم مشرق کے قریب لے جاتی ہے۔ یہ جہت ہے مشرق اور مغرب کے مابین اس مکالمے کی جس سے مشرق کا آغاز ہوا تھا۔ عمیق حنفی کہتے ہیں:

یہ جن پتھ سے گزرتی لڑکیاں
وہ کھجراہو کی دیواروں پہ ابھرتی شوخ صدائیں
وہ امراء القیس کی ام ربابی اور عنیزہ اور فلاں بنت فلاں
بدن، تحریر اور تصویر کے اعصاب پر شہوات کی شدت
خطوط و رنگ و صوت و سنگ میں یکسانی حدت
کہاں سے امڈے آتے ہیں شعرائے عہد جاہلی کے
ابھی تو میں مکاں میں تھا

زماں کے فاصلے طے ہو گئے کیسے
در تاریخ پر دستک نہ دی تھی اپنا ماتھا کھنکھٹایا تھا

زماں اور مکان کے قیود کو یہ نظم جس طرح توڑتی ہوئی ایک ابدی اور آفاقی رمز میں منتقل ہو جاتی ہے، جا بجا بدلتے ہوئے اسالیب اور بحر و بر کے ساتھ دھیان کی بدلتی ہوئی لہروں کو جس صناعی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اس میں اظہار کی جو طاقت اور توانائی ملتی ہے، وہ عمیق حنفی کی بصیرت اور طویل نظم کی حالیہ روایت، دونوں کا نقطۂ عروج ہے۔

نئے زمانے کی اور زندگی کی پے چیدگی نے روایتی کلاسیکی ہیئتوں پر جو سوالیہ نشان ثبت کیے تھے ان کے جواب کا ایک اور قابل توجہ نمونہ زبیر رضوی کی ''پرانی بات ہے'' کے واسطے سے سامنے آیا۔ مکتی بودھ، راج کمل چودھری، رگھوویر سہائے اور اگیے کی طویل نظموں کا ذکر کرتے ہوئے، ہندی شاعری کے ایک نقاد نے یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ ہمارے زمانے کی طویل نظم کا ظہور ہی دراصل نئی صداقتوں اور نئے تقاضوں سے نمٹنے کی کوشش کے دوران ہوا تھا۔ نئی حسیت اپنے لیے ایک نیا پیرایہ ڈھونڈ رہی تھی اور اس سے وابستہ تجربے چوں کہ پرانی ہیئتوں کی گرفت میں نہیں آسکتے تھے اس لیے نئے ہیئتیں وضع کرنے (یا پرانی ہیئتوں کو نئی سطح پر برتنے) کی ضرورت تھی۔ پرانی بات ہے کا اسلوب بیک وقت نیا بھی ہے اور پرانا بھی۔ اس نظم کا حکائی لہجہ، اس کی اساطیری فضا، مشاہدے کے ساتھ ساتھ تخیل اور یادداشت کی سرگرمی، پرانے علائم کو نئے معنوں سے ہم کنار کرنے کی کوشش، اجتماعی واردات کو ایک شخصی حوالے کے ساتھ پیش کرنے کا ایک قسط وار بکھراؤ میں داخلی نظم اور ترتیب پیدا کرتا ہے، پھر سب سے زیادہ یہ کہ ذہنی اور حسی کیفیات میں کہانیوں کی دریافت نے اس نظم کو معاصر عہد کی شاعری اور خود زبیر رضوی کی عام شاعری سے علاحدہ ایک منفرد حیثیت دی ہے۔ اس کا ایک قطعہ (خطائے بزرگاں) یوں ہے:

پرانی بات ہے
لیکن یہ ان ہونی سی لگتی ہے
ہوا ایک بار یوں
ان کے بزرگوں نے

زمین میں کچھ نہیں بویا
فقط انگور کی بیلیں اگائیں
اور مٹی کے گھڑوں میں سے بنائی
رات جب آئی
وہ سب مدہوش تھے
ان کے بدن ننگے تھے
پہلی بار سے کا ذائقہ ہونٹوں نے چکھا تھا
حکایت ہے
برہنہ دیکھ کر اپنے بزرگوں کو
جوان بیٹوں نے آنکھیں بند کرلیں
اور مٹی کے گھڑوں کو توڑ ڈالا
صبح سے پہلے
زمین ہموار کی
اور اس میں ایسے بیج بوئے
جن کے پھل پودے
کبھی ان کے بزرگوں کے نہ کام آئے۔

اس سلسلے کے ہر قطع یا ہر نظم کا محور اپنی جگہ پر ایک مکمل اور خود مکتفی تجربہ ہے۔ مگر ایک سی فضا ان تمام تجربوں کا احاطہ کرتی ہے اور نظم کا بنیادی آہنگ ایک ہی داخلی رو میں تمام تجربوں کو سمیٹتا جاتا ہے۔ علامت اور واقع یا رمز اور بیان کا توازن پوری نظم میں برقرار ہے چناں چہ نظم کی وحدت کا تاثر بھی شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے۔

فہمیدہ ریاض کی نظم ''کیا تم پورا چاند نہ دیکھو گے'' زمانی اعتبار سے بھی اور اپنی ہیئت و اسلوب کے اعتبار سے بھی ہمارے زمانے کی طویل نظم کے سفر کا ایک نیا موڑ ہے۔ اس نظم کی احتجاجی لے، بیان میں طنز کے ایک مستقل عنصر کی شمولیت، بات چیت کی زبان کا آہنگ، شاعرہ

کے سماجی سروکار (concerns)، نظم کا واضح اور ٹھوس تاریخی حوالہ اس نظم کے واسطے سے اردو کی طویل نظم کے سرمائے میں ایک نئے باب کا اضافہ کرتے ہیں۔ یہ نثر کے اسلوب سے دو ٹوک سیاسی بیانات کی شاعری ہے۔ مگر اپنی داخلی بنت، اپنے احساسات کی شدّت اور غصّے اور طنز میں چھپی ہوئی دردمندی اس نظم کے شعری آداب کو محفوظ رکھتی ہے۔ نثری اسلوب اور بیان پر استوار ہونے والی یہ نظم نثر میں شاعری کے سوال سے وابستہ کئی مسئلے اٹھاتی ہے۔ یہ سوال ایک علاحدہ بحث کا موضوع ہے۔ اس کی ایک بہت دلچسپ اور معروف مثال سومتر موہن کی طویل نظم لقمان علی ہے جو ہندی میں ہے۔ یہ بھی ایک اتفاق ہے کہ فہمیدہ ریاض کی یہ نظم پہلے پہل دیوناگری لپی (ہندی) میں ہی شائع ہوئی تھی۔ جہاں تک اردو کی نثری نظم کا تعلق ہے تو وہ ابھی تک بحث کا موضوع بنی ہوئی ہے اور عجیب بات ہے کہ اس کی صنفی حیثیت اردو قارئین ہی نہیں خود شاعران کے ایک حلقے میں بھی ابھی تک نامقبول ہے۔

نئی تنقید کا المیہ

ایسی تنقید جو انسانی تجربوں سے زیادہ دلچسپی تصورات اور نظریات سے رکھتی ہو، ہمارے نظامِ احساس میں نہ تو کوئی دیرپا تبدیلی پیدا کرسکتی ہے، نہ ہی زیادہ دنوں تک اپنے آپ کو محفوظ رکھ سکتی ہے۔ تہذیبی زندگی میں کسی بامعنی رول کی ادائیگی کے لیے تنقید کو ادب کی طرح اجتماعی تہذیب کی عام سرگرمی کا حصہ بننا پڑے گا۔ گئے زمانوں میں نقاد کے لقب کی تہمت اٹھائے بغیر ادبی رموز و نکات کے مفسّر اور ادب پاروں کی شرح لکھنے والے یہی خدمت انجام دیتے تھے۔ مگر جب سے تنقید، سماجی اور سائنسی علوم کی طرح اختصاص کے دائرے میں داخل ہوئی ہے، اپنی اس طاقت اور استعداد سے ہاتھ دھو بیٹھی ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ہماری تنقید اس ضعف کا شکار کیوں ہوئی؟ نقاد کے مرتبے میں بہ ظاہر اضافے کے باوجود تنقید کی اثر آفرینی میں تخفیف کیوں ہوئی؟ تنقید کو یہ المیہ کیوں کر پیش آیا کہ جیسے جیسے اس کا علمی وقار بڑھتا جاتا ہے، اس کے استفادے کے میلان میں کمی آتی جاتی ہے؟

ان سوالوں کے جواب ہر عہد کی اجتماعی نفسیات میں، ذہنی اور تہذیبی ترجیحات میں، اور اس عہد کے سمٹتے ہوئے دائرۂ خواص میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ یہ ایک پیچیدہ مسئلہ ہے اور اس کا تعلق صرف زبان سے یا صرف ادب سے نہیں ہے۔ ایک صاف سبب تو یہ ہے کہ

ہمارے زمانے سے زیادہ بے روح اور غیر دل چسپ تنقید لکھنے کی روش کبھی بھی عام نہیں رہی۔ اموس آز (Amos oz) نے اپنے ایک حالیہ انٹرویو میں کہا تھا: ''کسی ناول کا یا شاعری کا مطالعہ نظریاتِ، سماجیات، تاریخ وغیرہ کے مطالعے کی بہ نسبت لاکھوں گنا زیادہ دل چسپ عمل ہوتا ہے۔ کسی چھپے ہوئے صفحے پر ہم محض خیالوں اور نظریوں سے دوچار نہیں ہوتے، انسانی مزاج کے الجھاووں اور بھلیوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ اور اگر آپ انسانی سرشت کی طرف سے بے خبر ہیں تو آپ ہر طرف سے بے خبر ہوتے ہیں۔'' گویا کہ ادب اور شاعری کا بنیادی سروکار صرف ذہنی سرگرمیوں سے نہیں ہوتا۔ ہم کسی ادب پارے کو پڑھتے وقت صرف خیال کی کائنات میں سفر نہیں کرتے۔ ہمارا سامنا جیتی جاگتی زندگی سے، اس کی سچائیوں سے ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں ادب پارے کی تفہیم و تعبیر یا تحسین شناسی کا کوئی بھی مفہوم صرف تصوّرات کے حوالے سے متعین نہیں ہوسکتا۔ ہمارے زمانے کی تنقید کا المیہ یہ ہے کہ تصوّرات کے معاملے میں بھی اس کا رویہ فراخ دلی کا نہیں ہے۔ طرح طرح کے تعصبات نے اسے گھیر رکھا ہے۔ یہ تعصبات بالعموم خیال کے جبر کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ یہی جبر نقاد کو زندگی کی بنیادی اور حقیقی سطح سے دور رکھتا ہے اور اس کے گرد تعصبات کا دائرہ کھینچتا ہے۔ ان تعصبات کو غذا ملتی ہے نقاد کے شعور کا حوالہ بننے والے کچھ بندھے ٹکے نظریوں سے، یا علم کے ان شعبوں سے جن پر نقاد کو تھوڑی بہت دسترس حاصل ہوتی ہے، اور انجام کار جو نقاد کے شعور اور بصیرتوں کو اپنا تابع فرمان بنا لیتے ہیں۔ ان ہی کی روشنی میں نقاد کچھ کلیے قائم کرتا ہے اور دائیں بائیں دیکھے بغیر انھیں لپیٹ میں آنے والے ہر تجربے پر آزماتا رہتا ہے۔

یہاں ذہن تنقید کی ایک عام روش کی طرف جاتا ہے۔ یہ روش عبارت ہے انسانی ہستی کی رنگا رنگی اور اس سے وابستہ تجربوں کے تنوّع کو سب ایک سطح پر، ایک آزمائے ہوئے، رٹے رٹائے نسخے کے مطابق جانچنے پرکھنے سے۔ ہمارے زمانے کے نقادوں میں اکثریت ایسوں کی ہے جو نہ صرف یہ کہ اپنی ترجیحات پر اصرار کرتے ہیں، ان ترجیحات کا حوالہ بننے والے علوم وافکار سے آگے زندگی یا شعر و ادب کی کسی سچائی کو سمجھنے پر آمادہ ہی نہیں ہوتے۔ ایسی صورت میں اُن کی تنقید بھی ایک طرح کا اشتہار بن کر رہ جاتی ہے۔ اشتہار میں اور اس قسم کی تنقید میں

ایک یہ وصف مشترک ہوتا ہے کہ دونوں اپنے پڑھنے والوں کی فہم وضرورت کے سلسلے میں زیادہ خوش گمان نہیں ہوتے۔ دونوں کے طریق کار میں ایک طرح کی مبالغہ آمیزی ہوتی ہے۔ دونوں، اپنے پڑھنے والوں کے احساسات کو کند کر دینا چاہتے ہیں تاکہ پڑھنے والا اپنی قوتِ فیصلہ کا استعمال کرنے کے بجائے، بے چوں و چرا ان کے کہے پر ایمان لائے اور ان کا Client بن جائے، دونوں کا مقصد اصلاً کاروباری ہوتا ہے۔

ظاہر ہے کہ اس طرح تنقید، تنقید نہیں رہ جاتی۔ تبلیغ بن جاتی ہے اور اپنے من پسند خیالوں کا پرچار شروع کر دیتی ہے۔ ان خیالوں کی بنیادیں سیاسی، غیر سیاسی، معاشرتی، تہذیبی، لسانی، علمی کچھ بھی ہوسکتی ہیں۔ اس میں بہ ظاہر کوئی قباحت بھی نہیں کیوں کہ ہر گہرا خیال، ہر ذہین مفروضہ کسی سے کسی بڑی فکری بنیاد پر قائم ہوتا ہے اور یہ بھی ہوسکتا ہے کہ کوئی مخصوص ضابطۂ علم اس فکری بنیاد کے اساسی حوالے کی حیثیت اختیار کر لے۔ لیکن اس سلسلے میں ہمارے زمانے کے نقاد کی سب سے بڑی کم زوری ایک تو یہ ہے کہ اپنے مخصوص ضابطۂ علم کے سیلاب میں وہ خود کو سنبھال نہیں پاتا، بہنے لگتا ہے۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس ضابطۂ علم نے اسے بے دست و پا کر کے رکھ دیا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس میں اپنے ضابطۂ علم کے حدود کا احساس باقی نہیں رہتا۔ وہ اسی ذرا سے گوشے کو پورا مکان اور اس سے فیض یابی کے چند لمحوں کو تمام و کمال زماں سمجھ بیٹھتا ہے۔ اس ضابطۂ علم سے اس کا شغف دراصل عدم تحفظ کے ایک مستقل خوف کا پروردہ ہوتا ہے۔ ابھی حال میں شام لال نے ہمارے عہد کے بازارِ علم میں غلبہ پانے والے بعض تصورات سے متعلق ایک کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ایسے لوگ جو جملوں اور خیالوں کو جستہ جستہ توڑ کر ان میں مضمر سچائی کی دریافت کے دعوئی دار ہوتے ہیں ان کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ وہ دراصل اپنے آپ کو ٹکڑے ٹکڑے ہونے سے بچائے رکھنا چاہتے ہیں اور خوب سمجھتے ہیں کہ توڑ پھوڑ کا یہ عملِ آگہی انھوں نے جاری نہ رکھا تو اپنے آپ کو بھی سالم و ثابت نہیں رکھ پائیں گے۔

"Those who deconstruct are apt to get deconstructed in turn"

یہ خالی خولی فقرے بازی نہیں ہے۔ تنقید کے سیاق میں اس رویے کا سب سے المناک پہلو یہ ہے کہ اس طرح نقاد کی ساری جستجو کا محور بدل جاتا ہے۔ اس کی توجہ اصل ادب پارے سے زیادہ اسے پرکھنے کے معینہ اصولوں پر ہوتی ہے۔ اور یہ اصول انسانی تجربے کی ساخت اور نوعیت کے برعکس عام طور پر جامد اور بے لوچ ہوتے ہیں۔ اپنی صلاحیت کا اظہار یہ اصول بھاری بھرکم، ثقیل، ٹھس اصطلاحوں کے واسطے سے کرتے ہیں۔ نقاد یہ بھول جاتا ہے کہ ہمہ دانی کا دعوا کرنے والے تمام نظریے اور علوم آج زندگی کی رفتار، بوقلمونی، عدم اثبات اور اس کی قیاسات سے ماورا حقیقتوں کے بوجھ سے پسپا ہو چکے ہیں۔ چناں چہ تنقید میں اب کسی طرح کے فکری طمطراق کی گنجائش باقی نہیں رہی۔ علمی تصورات اور نظریوں کی یہ خستہ حالی اگر تنقید کے ضابطوں میں وسعت اور اس کے آہنگ میں عجز کا عنصر پیدا کرنے سے قاصر رہی تو تنقیدی سرگرمی بتدریج انسانی ہستی کے اظہارات سے دور ہوتی جائے گی اور اس کا دائرہ اثر سمٹتا جائے گا۔

وزیر آغا نے اپنے ایک مضمون ("تنقید"، مشمولہ پاکستانی ادب جلد ۵، ادب مرتبہ رشید امجد، فاروق علی) کی ابتدا اس جملے سے کی تھی کہ:

> "نقد الادب کے سلسلے میں مختلف مکاتب فکر کا ذکر جس شد و مد سے ہوا ہے اس سے یہ غلط فہمی عام ہو سکتی ہے کہ ہر نقاد پہلے خود کو کسی خاص فکری رویا میلان سے منسلک کرتا ہے اور پھر اپنے مسلک کی تشہیر کے لیے نقد و نظر کے کاروبار کا آغاز کر دیتا ہے حالاں کہ جو نقاد ایسا کرتے ہیں، اور انھیں انگلیوں پر گننا کچھ ایسا آسان نہیں، وہ بنیادی طور پر نقاد نہیں بلکہ اپنے اپنے نظریاتی مسلک کے ایسے مشتہرین ہیں جنھوں نے تنقید کو بھی یکے از آلاتِ جراحی کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔

اور مضمون کے اختتامیے میں یہ کہا تھا کہ:

> "میرے نزدیک نقاد کا اصل کام یہ ہے کہ وہ جب کسی فن پارے کا جائزہ لے تو اپنے ذہن سے جملہ ذاتی اور نظریاتی تعصبات کو خارج کر کے ایسا کرے

اور اس بات کو ملحوظ رکھے کہ تنقید اگر فن پارے کی جمالیاتی چکا چوند میں اضافہ کا موجب نہیں بن پائی تو اس کا کوئی جواز موجود نہیں، مراد یہ کہ نقاد اپنے مطالعے میں اوّلین حیثیت فن پارے کو دے اور فن پارے کے اندر چھپے ہوئے امکانات کی روشنی میں اپنی تنقیدی حس کو بروئے کار لائے، نہ یہ کہ اپنے نظریات یا تاثرات کا عکس فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے۔''

مگر بیش تر صورتوں میں ہو یہی رہا ہے کہ تنقید اور نقاد کے دائرہ کار میں ادب پارے کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ جاتی ہے۔ اور تو اور اب اردو ادب کا عام طالب علم بھی اپنے نصاب میں شامل کسی ناول یا شاعری کی کتاب کو پڑھنے سے زیادہ توجہ اس سے متعلق تنقیدی مضامین پر صرف کرتا ہے اور سب سے زیادہ مکتبی نوعیت کے مضامین کو اپنے لیے سب سے زیادہ کار آمد پاتا ہے۔ تخلیقی متن کا مطالعہ اگر انسانی تجربے کی حرارت اور زندگی سے بھری ہوئی دستاویز کے بجائے، ایک ٹھنڈی، بے جان لسانی ساخت کے طور پر کیا جاتا ہے اور واردات کے بجائے اگر محض مفروضات کو اس مطالعے کا حوالہ بنایا جاتا ہے، تب بھی صورت حال اتنی ہی پریشان کن ثابت ہوتی ہے۔ کلاسیکی تنقید کے اکثر نمونے غیر متعین مفاہیم کے پابند ہوتے ہوئے بھی، ادبی ہیئتوں کے انسانی عنصر سے اس حد تک بیگانہ نہیں دکھائی دیتے۔ ان کی جڑیں ایک تو اپنے معاشرتی اور تہذیبی سیاق میں خاصی گہری ہوتی ہیں، دوسرے یہ کہ ان میں خیال کی آمریت کا وہ رنگ ناپید ہے جس سے ہماری آج کی فیشن ایبل تنقید داغ دار دکھائی دیتی ہے۔ ادبیات اور اصول نقد، پر اظہار خیال کرتے ہوئے نیاز فتح پوری نے ایک معنی خیز سوال یہ اٹھایا تھا کہ کیا نقاد کے لیے کسی خاص موضوع میں اختصاص کی حصول یابی ناگزیر ہے۔ ان کا کہنا یہ تھا کہ:

ا۔ علمی رایوں پر اظہار کرنا نقاد کا کام نہیں ہے کیوں کہ نقاد کے لیے ہر موضوع میں مہارت تامہ رکھنا ضروری نہیں ہے۔

۲۔ البتہ ہر عہد اور ملک کی علمی تاریخ سے اس کا آگاہ ہونا یقیناً لازم ہے کیوں کہ فن نقد اور تاریخ علم و ادب میں بہت اہم ربط پایا جاتا ہے۔

۳۔ فن نقد کے تین اغراض ہیں—— تشریح، حکم اور تعین مراتب۔ جو شخص کسی کتاب پر نقد

کرے اسے چاہیے کہ پہلے اسے غور سے پڑھ کر سمجھ لے اور اسی کے ساتھ اس موضوع کی اور کتابوں (یعنی ادب پاروں) کا بھی مطالعہ کرے۔ کیوں کہ بغیر اس کے وہ کتاب زیرِ نقد کا کوئی درجہ متعین نہیں کرسکتا۔

اس سلسلے میں آخری بات نیاز نے یہ کہی تھی کہ —— ''بہترین نقاد وہی ہوسکتا ہے جو کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی نہ رکھتا ہو بلکہ عام علمی مذاق رکھتا ہو۔''

ظاہر ہے کہ نہ تو زندگی معیّن اصولوں اور اصطلاحوں کی قیدی ہوتی ہے، نہ ہی کوئی ادب پارہ گنبدِ بے در کی مثال ہوتا ہے کہ نقاد ہر منظر و مظہر سے منہ موڑ کر بس ایک چھوٹے سے دائرے میں اپنے احساس اور نظر کو سمیٹ لے۔ ہر ادب پارہ انسان ہستی کے تماشوں کی طرف کھلنے والا ایک دریچہ ہوتا ہے۔ ایک واسطہ ہوتا ہے ان تماشوں میں مخفی کسی اسرار کو جاننے اور سمجھنے کا، ایک زاویہ ہوتا ہے دیکھے ہوئے کسی منظر کو پھر سے دیکھنے کا۔ ادب پارہ اپنے قاری کے لیے ایک دریافت، ایک انکشاف، ایک تجربہ اسی سطح پر بنتا ہے۔ اور اگر تنقید ادراک کے اس نقطہ تک رسائی میں رکاوٹیں ڈالتی ہے تو وہ ادبی تنقید نہیں کوئی اور شے ہے۔

عسکری نے تنقید کو کتابوں کے درمیان روح کی مہم کا نام دیا تھا۔ اور اپنے زمانے کی (نئی) تنقید کے حدود کا احاطہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ''نقادوں نے نظم پڑھنا اور اس سے لطف لینا چھوڑ دیا، یہ دیکھنے لگے کہ نظم پڑھی کس طرح جاتی ہے۔ نئی تنقید کی سب سے نئی بات یہی ہے کہ یہ ادب کی تنقید نہیں ہے بلکہ تنقید کی تنقید ہے۔'' یعنی کہ ''روح کی مہم'' کا وہ عمل جو نقاد کے اندر ایک جوش، ایک سنسنی کی کیفیت پیدا کرتا ہے، اس کی حیرتوں کو جگاتا ہے اور اسے حواس کے نئے منطقوں کے سمت لے جاتا ہے، اگر یہ عمل علمی انہماک کے بوجھ میں دب کر رہ جائے تو اپنے نصب العین سے ہاتھ دھو بیٹھے گا۔ ادب کی روح تک رسائی کے لیے بہ قول عسکری '' یہ دروازہ لاتیں مار مار کر نہیں کھولا جاسکتا۔'' مگر اپنے نظامِ احساس اور اقتدار سے مناسبت نہ رکھنے والے علوم، نظریوں اور تصورات کی اطاعت کا سب سے بڑا نقصان یہی ہے کہ نقاد اس راہ پر لگ جاتا ہے جہاں ادب کے مطالعے کی ضرورت ختم ہوجاتی ہے۔ اس قسم کا فرماں بردار نقاد کسی ادب پارے کو پڑھتے ہوئے بھی دراصل اپنے پسندیدہ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ اوڑھے ہوئے تصور

کی گردانی کرتا رہتا ہے۔ اور تنقید لکھتے وقت اس کے پیش نظر مقصد یہ ہوتا ہے کہ کن کن حیلوں بہانوں سے عام قاری کو اپنا غلام بنایا جائے تاکہ تنقید کے واسطے سے اور پھر تنقید پڑھنے والے کی ذہنی سپردگی کے واسطے سے اپنے تصور کی تبلیغ و اشاعت کا سلسلہ جاری رہے۔

یہاں اچانک عسکری ہی کی کہی ہوئی ایک اور بات یاد آ گئی — یہ کہ تنقید دوسروں کو غلام بنائے رکھنے کا ذریعہ بھی بن سکتی ہے۔ جدید نظم کی پوری تحریک اور انجمن اشاعت مفیدہ (انجمن پنجاب) کے ادبی منشور کی حقیقت کا کھلے ذہن کے ساتھ محاسبہ کیا جائے تو اس نکتے کو آسانی کے ساتھ سمجھا جا سکتا ہے۔ اور تاریخ و تہذیب کا اس دور کی روشنی میں اس مسئلے کا جائزہ لیا جائے تو اس گمان کی صداقت کا اک نیا پہلو سامنے آتا ہے۔ عسکری نے یہ بات کہتے وقت کسی انگریز نقاد کا وہ پرانا قول بھی نقل کیا تھا ''برطانوی سلطنت کے مستقبل کا دارو مدار اس بات پر ہے کہ ہندوستانی لوگ انگریزی ادب کس طرح پڑھتے ہیں۔'' اسی مضمون میں عسکری نے دو ایک اور بھی ایسی باتیں بہ ظاہر رواروی میں کہہ دی تھیں جن کے سیاق میں ہم تنقید کی موجودہ صورت حال کی بابت کچھ سنجیدہ سوالوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ انسان کا تجزیہ کرنے کے بجائے سردست میں صرف دو اقتباسات کے ساتھ یہ گفتگو ختم کرتا ہوں:

ایک تو یہ کہ — ''اوّل تو ادب میں تنقید کی حیثیت کائی یا پھپھوندی کی سی ہے، بجائے خود اس کی کوئی ہستی نہیں، لیکن اگر یہ اپنی ثانوی جگہ پر قانع رہے تو ادب کے لیے مفید بھی ہو سکتی ہے۔ بلکہ آپ چاہیں تو ضروری بھی کہہ لیجیے، مگر تنقید ضروری یا فائدہ مند صرف اس وقت تک ہو سکتی ہے جب تک خادمہ کے فرائض انجام دینے پر قانع رہے۔ تنقید کا حوصلہ اس سے آگے بڑھا اور تخلیقی ادب کا ستیاناس ہوا— ''

اور دوسرا اقتباس یوں ہے کہ:

''آج کل جمہوری دنیا میں ادب بھی بڑے فائدے کی چیز بن گیا ہے۔ بہ شرطے کہ آدمی نقاد ہو۔ ادب کے سرکی یہ جوئیں آج کل خوب موٹی ہوتی چلی جارہی ہیں۔ چناں چہ فن کاروں کے لیے زبردستی نے یہ بہت بڑی ترغیب پیدا

کردی ہے کہ وہ تخلیقی کام چھوڑ کر نقاد بن جائیں۔ ان کا وہ ادب جو پیدا ہو چکا ہے تو اس سے نبٹنے کے لیے پیشہ ور نقاد موجود ہیں۔ وہ بڑے سے بڑے ادب کی ایسی تشریح کرتے ہیں کہ شکل پہچاننے میں نہیں آتی۔"

ان حالات میں ایک سوال جو بار بار سر اٹھاتا ہے یہ ہے کہ ایسی تنقید کا اصل خطاب کس سے ہے؟ اس کے مقاصد اور اس عہد کے تہذیبی اور تخلیقی مقاصد میں مناسبت کا کوئی پہلو نکلتا ہے یا نہیں؟ کنزیومر معاشرے میں ادب جس حال کو جا پہنچا ہے اور خاص کر اردو زبان و ادب بقا کے جس مسئلے کی زد پر ہیں، اس کے پیش نظر نئی تنقید پر کوئی نئی ذمے داری بھی عاید ہوتی ہے یا نہیں؟ ان سوالوں پر کھل کر بحث کیے بغیر ہم اس تنقید کے حوالے سے کسی معنی خیز نتیجے تک نہ تو پہنچ سکے ہیں نہ پہنچ سکیں گے۔ بس ہوگا یہ کہ تنقید کا المیہ ایک طرح کے comic ماحول کی ساخت پرداخت میں لگا رہے گا۔

اردو ادب کی موجودہ صورت حال

اصل موضوع پر بات شروع کرنے سے پہلے میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ میں نے خاصی جھجک کے ساتھ اپنے آپ کو اردو ادب کی موجودہ صورت حال پر گفتگو کے لیے آمادہ کیا ہے۔ میرے لیے اس موضوع کا خیال بھی تلخی اور کسی قدر افسردگی کا احساس پیدا کرنے والا ہے۔ اور اس کے اسباب صرف ذاتی نہیں ہیں۔ ہمارا زمانہ اور معاشرہ جن حالات سے گزر رہے ہیں، ان کے بارے میں ٹھنڈے دل سے غور کرنا آسان نہیں ہے۔ یہ حالات ہمارے اندر برہمی، دل گرفتگی، بیزاری، خوف اور تشویش کے احساسات، ایک ساتھ پیدا کرتے ہیں۔ ماضی کے بارے میں سنجیدگی کے ساتھ سوچنے کے لیے ہمیں اپنی بکھری ہوئی طاقتیں یک جا کرنی پڑتی ہیں۔ حال کے بارے میں سوچنے سے زیادہ ہم اس سے الجھنے میں اور اس کے آشوب سے خود کو بچانے میں مصروف ہو جاتے ہیں اور مستقبل کی تصورت بہت مبہم اور غیر یقینی ہے۔ بریخت نے اپنے آپ سے ایک سوال پوچھا تھا اور پھر خود ہی اس کا ایک جواب بھی ڈھونڈ نکالا تھا، ان لفظوں میں کہ:

کیا اندھیرے وقت میں بھی
گیت گائے جائیں گے؟
ہاں، اندھیرے کے بارے میں بھی

گیت گائے جائیں گے!

اپنی ایک اور نظم ''جب ظلم بارش کی طرح آتا ہے'' میں بریخت نے کہا تھا:

پہلی بار جب بتایا گیا کہ ہمارے دوست قتل کیے جارہے ہیں

تب لوگ چیخ اٹھے تھے۔ پھر سو ۱۰۰ قتل کیے گئے۔ لیکن

جب ہزار قتل ہوئے اور قتل عام بڑھتا گیا

تب سناٹے کی چادر پھیل گئی۔

جب ظلم بارش کی طرح آتا ہے، تب کوئی نہیں کہتا،

''ٹھہرو!''

جب ظلم یکے بعد دیگرے، اکٹھا ہوتا جاتا ہے تو وہ اوجھل ہو جاتا ہے۔

جب مصیبت برداشت سے باہر ہو جاتی ہے تب کوئی چیخ نہیں اٹھتی۔

تب چیخ گرتی ہے، گرمیوں کی بارش کی طرح!

غرض کہ موجودہ وقت ''نشاط ونغمہ ونے،'' کا وقت نہیں ہے۔ اور پوری اردو دنیا میں، جس کا خاص دائرہ ہندوستان اور پاکستان مل کر بناتے ہیں، فکر مندی اور ملال کا اک عمومی ماحول چھایا ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی کوئی بھی رائے کسی عہد کی نمائندہ اور قابل ذکر تحریروں کے حوالے سے قائم کی جاتی ہے اور ہر لکھنے والا اس سلسلے میں جب بھی بات کرتا ہے، تو اپنے حساب سے کرتا ہے۔ سو مجھے اس بات پر اصرار کا حق نہیں پہنچتا کہ اپنے معاصر ادب کے بارے میں میرے تاثر یا تجزیے کی حیثیت کسی بھی لحاظ سے فیصلہ کن کہی جاسکتی ہے۔ اپنے زمانے کی صورت حال میں تو خیر میں بجائے خود شریک ہوں اور میرا سامنا اُن حقیقتوں سے ہے جو جیتی جاگتی حقیقتیں ہیں مگر میرا رویہ ماضی کی طرف اور ماضی کے ادب کی طرف بھی ایک حد تک ذاتی اور انفرادی جہت رکھتا ہے۔ ادب کو اس دوری کے ساتھ اور اس معروضی سطح پر پڑھنا اور سمجھنا جو میرے اور دوسروں کے لیے یکساں ہو، میرے امکان سے باہر ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ ادب میرے لیے شخصی سرگرمی ہوتے ہوئے بھی صرف شخصی تجربہ نہیں ہے۔ میں کسی ادب پارے کو اس کی تہذیبی، طبعی، جذباتی اور فکری پس منظر سے الگ کرکے پڑھ تو سکتا ہوں، پھر بھی

اس کی معنویت کے تعین اور تلاش میں، لا محالہ، اس ادب کے زمانی اور مکانی مناسبات اور متعلقات کا جائزہ شاید ناگزیر ہوگا۔

اس زاویۂ نظر سے اپنے ادبی ماحول پر نظر ڈالی جائے تو کچھ بنیادی مسئلے سامنے آتے ہیں۔ ان میں پہلا مسئلہ جو ہمارے اپنے دور کا آسیب (obsession) بنتا جارہا ہے انفارمیشن ٹکنولوجی اور ادب یا مشین اور کتاب کے مابین کش مکش کا ہے۔ اس مسئلے کا سامنا ہماری سب ہی زبانوں میں لکھنے والے ادیبوں کو ہے۔ اور ہمارے تمام ہم عصر اس اسطور (myth) سے اپنے اپنے طور پر نمٹنے میں لگے ہوئے ہیں جو جدید ٹکنولوجی کی پیدا کردہ ہے۔ مہاتما گاندھی بین الاقوامی ہندی یونی ورسٹی کی طرف سے شائع ہونے والے جریدے (مدیر اشوک باجپئی)، اشاعت جنوری فروری مارچ ۲۰۰۰ء کے اداریے کا کچھ حصہ یہاں دوہرانا چاہوں گا۔ اس میں کہا گیا ہے:

> خبر ادھر عرصے سے یہ پھیلتی رہی ہے کہ اکیسویں صدی میں ادب اور زبانوں کا خاتمہ قریب ہے۔ جو نیا اطلاعاتی سماج بنے گا، جسے علم پر مبنی سماج بھی کہا جاتا ہے، اپنے لیے ایک عالمی زبان گڑھے گا۔ اور اس میں تخلیقیت کا اظہار ادب سے مناسبت رکھنے والے روایتی وسیلے کے بجائے کسی زیادہ مستقبل شناس ہیئت کا انتخاب کرے گا۔ یہ بھی کہا جارہا ہے کہ کتاب نامی انقلابی ایجاد کی موت کا وقت آ گیا ہے۔
>
> زبانوں پر گہرا دباؤ ہے اور اس میں شک نہیں کہ یہ دباؤ بڑھے گا۔ مگر دنیا کبھی بھی، اکیسویں صدی میں بھی تھوڑی بہت زبانوں سے اپنا کام چلالے گی، اس کے آثار نظر نہیں آتے۔
>
> جب سینما آیا تھا تو رنگ منچ کے خاتمے کا اعلان کیا گیا تھا۔ جب ٹیلی وژن آیا تو کہا گیا تھا کہ اخبار اور سینما غائب ہوجائیں گے۔ حقیقت اس کے عین برخلاف نکلی ہے: سینما کے زبردست پھیلاؤ کے باوجود رنگ منچ جیسا قدیمی وسیلہ مضبوط ہوا ہے اور آگے بڑھا ہے۔ اخباروں کی تعداد میں مسلسل اضافہ ہو رہا

ہے۔ سینما میں نئی سرگرمی اور وسعت آئی ہے۔ اسی لیے انٹرنیٹ وغیرہ سے کتابوں کا خاتمہ ہونے والا نہیں۔ دراصل انٹرنیٹ وغیرہ کتاب کی ہی توسیع ہے جیسے کہ سینما رنگ منچ اور ٹیلی وژن اخبار اور منورنجن (دل بہلاوے) کا اگلا قدم ہے۔ کتاب کی شکل بدل سکتی ہے۔ آخر قلمی نسخوں سے اب تک وہ اسی طرح بدلتی رہی ہے۔ مگر انسانی معاشرے میں کتاب حواس سے اپنا راستہ بنائے رہے گی۔ (اور اس طرح اس کا وجود قائم رہے گا۔)

ادب کی جگہ خواہ کونے میں ہو، اندھیرے اور گرد و غبار میں ہو، وہ ایسی جگہ ہے جہاں انسان اپنی وحدت کو دیکھتا، محسوس کرتا اور پہچانتا رہے گا اور اس پر سوالیہ نشان ثبت کرتا رہے گا۔ ادب کی جگہ محفوظ رہے گا کیوں کہ اپنی وحدت یا کلّیت کی طلب انسان میں کبھی ختم نہیں ہوگی۔ ...... ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ انسانی معاشرہ اپنے آپ کو جن واسطوں سے پہچان پاتا ہے ان میں ادب بھی ایک واسطہ ہے۔ پہچان کی اس ضرورت کے ختم ہونے کے کوئی آثار نہیں ہیں۔''

گویا کہ ادب آج کی دنیا میں انسان کی روحانی تگ ودو کو جاری رکھنے کا ایک ذریعہ بھی ہے اور اس عظیم الشان جدو جہد کا ترجمان بھی۔ لیکن انٹرنیٹ کو کتاب کی توسیع سمجھ کر قبول کر لینے کے لیے حوصلہ چاہیے۔ اور یہ حوصلہ صرف ان ہی لوگوں میں پیدا ہوسکتا ہے جو زمانے کے ساتھ اپنا رنگ بدلنے پر قادر اور ہر حال میں اپنے آپ کو جدید بلکہ UP TO DATE بنائے رکھنے پر مصر ہوں۔ مشین سے ہمارا رشتہ چاہے جتنا گہرا ہوجائے، ہمارے شعور میں وہ کتاب کی جگہ نہیں لے سکتی۔ پتہ نہیں، کسی نے پنگھٹ کے گیت جیسی کوئی چیز ویب سائٹ پر لکھی ہے یا نہیں! الیکٹرونک میڈیا کے فروغ نے سنجیدہ ادب کے لیے کچھ دشواریاں ضرور پیدا کی ہیں۔ ادب کے ساتھ ساتھ زبان کا دائرہ بھی سمٹ رہا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ایک تو ہمارے گھروں میں کتابیں مشین کے لیے جگہ خالی کرتی جارہی ہیں، دوسرے یہ کہ کتاب نے سماجی زندگی میں جس کلچر کے لیے راستہ بنایا تھا، وہ اب بتدریج زوال کی لپیٹ میں ہے۔ رنگ منچ اور ٹیلی وژن کے بیچ کی دوری کا ایک جذباتی اور جمالیاتی مفہوم بھی ہے۔ علاوہ بریں، اسی

مسئلے سے جڑی ہوئی ایک اور بات کی طرف توجہ دلانا ضروری ہے۔ "کلچر اینڈ امپیریلزم" (۱۹۹۳ء) میں ایڈورڈ سعید نے کہا تھا:

انسانی تاریخ میں شاید ہی کبھی ایک تہذیب کے ذریعے دوسری تہذیب پر اتنے بڑے پیمانے پر اور ایسے موثر طریقے سے طاقت اور تصورات کی مداخلت ہوئی ہو، جیسا کہ آج امریکا کی طرف سے باقی دنیا کے ساتھ ہو رہا ہے۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ خاص کر ہم نے، شاید ہی کبھی اپنے آپ کو اتنا بکھرا ہوا، اتنا ہارا ہوا اور پوری طرح سے اس حد تک حقیر محسوس کیا ہوگا جتنا کہ آج اس سوال کے ساتھ محسوس کر رہے ہیں کہ ہماری اصل تہذیبی پہچان کیا ہے۔"

یہ مسئلہ ایک منظم اور منصوبہ بند نوآبادیاتی نظام نے صرف مشرق ہی کے لیے نہیں، دنیا کے ان تمام علاقوں کے لیے پیدا کیا ہے جو ثقافتی اور فکری سطح پر اپنی ایک الگ پہچان بنانا چاہتے ہیں اور اس معاملے میں کسی اور کی بالادستی جنھیں قبول نہیں ہے۔ The Geo-politcs of information: How western culture dominates the world (اشاعت ۱۹۸۰ء) میں اینتھونی اسمتھ نے ایک اہم سوال اٹھایا تھا اور کہا تھا:

بیسویں صدی کے آخری برسوں میں، پرانے نوآبادیاتی نظام کی بہ نسبت نئے الیکٹرونک میڈیا کی طرف سے کئی گنا زیادہ خطرہ لاحق ہے۔ اس نئے میڈیا میں مغرب کی کسی بھی پرانی ٹیکنولوجی سے کہیں زیادہ گہرائی تک اتر جانے کی طاقت ہے۔ ترقی پذیر ملکوں کے اندرونی تضادات کو بڑھاوا دے کر اس (نئی میڈیا کی قبولیت) کا انجام انتہائی تباہ کن ثابت ہوسکتا ہے۔"

ہمارا خیال ہے کہ کلچرل امپریلزم یا ایک نئی طرح کی کولونیل ازم میں اور روز بہ روز اپنے پنجے تیز تر کرتی ہوئی انفارمیشن ٹکنولوجی میں گہرا اندرونی رشتہ ہے۔ چناں چہ یہ ایک ہی مسئلے کے دو رخ کہے جاسکتے ہیں۔ اس مسئلے کا سامنا صرف آج کے اردو ادب کو ہی نہیں، دنیا کی تمام زبانوں کے ادیب اس کے خطرات کا احساس رکھتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ مسئلہ صرف کتاب کی بقا کا یا ادب کی بقا کا نہیں، بلکہ ادب کے واسطے سے انسان کی ذہنی اور تخلیقی آزادی کا ہے۔

انفارمیشن ٹکنولوجی کی قبا میں مغربی تہذیب کا ''دیو استبداد'' چھپا ہوا ہے۔ یہ باقی دنیا پر ثقافتی غلبے کے حصول کا ایک نیا حربہ ہے اور اگر اس ''رفتار ترقی'' پر روک نہیں لگائی گئی تو تخلیقی وجدان کے حق میں اچھا نہیں ہوگا۔ متوازن اور متناسب ترقی (checked growth) کا جو تصور پہلی عالمی جنگ کے بعد رونما ہوا تھا اُسے آج نئے سرے سے سمجھنے کی ضرورت ہے۔

موجودہ ادبی معاشرے کو درپیش دوسرا مسئلہ اس فکری انتہا پسندی کا ہے جو اقتدار کے مراکز سے اپنی قربت کے سبب خطرناک حجم اختیار کرتا جارہا ہے۔ یہ مسئلہ موجودہ اردو ادب یا موجودہ ہندی ادب سے آگے دراصل ہماری تمام زبانوں کے ہم عصر لکھنے والوں کا مسئلہ ہے۔ اس کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے اردو اور ہندی کی کچھ حالیہ تحریروں سے چند اقتباسات دوہرانا چاہتا ہوں۔

پہلا اقتباس: آصف فرخی: زمین اظہار چاہتی ہے

''ادبی ماحول بہت سی انفرادی کوششوں سے مل کر بنتا ہے۔ ہمارے جیسے معاشرے میں ادب خاموش تماشائی نہیں بنا رہ سکتا اور اس کشمکش اور تناؤ کا اظہار کرتا ہے جس سے کوئی بھی قوم گزر رہی ہے۔''

دوسرا اقتباس: انتظار حسین: میرے اور کہانی کے بیچ

''ایٹم بم کل تک ہمارے لیے دور کی شے تھی، ایک نادر و نایاب قیامت خیز ہتھیار جو سمندر پار کی بڑی طاقتوں کے اسلحہ خانوں کی زینت تھا۔ چشم زدن میں وہ ہمارے ہاتھوں میں آ گیا، عجب، ثم العجب، تو اب ہم ایٹمی طاقت ہیں۔ ایٹمی طاقت تو بڑی طاقت ہوتی ہے۔ اور بڑی طاقت کون نہیں بننا چاہتا۔ سو ہندوستان کے لوگ بہت خوش ہیں۔ پاکستان کے لوگ بھی بہت خوش ہیں۔ فکر مند بڑی طاقتیں ہیں۔ انھوں نے آپس میں بہت عہد معاہدے کیے تھے کہ چاہے کچھ ہوجائے ہم یہ ہتھیار استعمال نہیں کریں گے۔ اب وہ پریشان ہیں کہ یہ تو بندروں کے ہاتھ میں استرا پہنچ گیا۔''

تیسرا اقتباس: انتظار حسین: ...... کس آن میں دیکھا

"ایٹم بم جاہ طلب اور اقتدار پسند سیاست دانوں کا اور ان لوگوں کا مسئلہ ہے جن کے دلوں میں سپر پاور کی عظمت اور قوت حاصل کرنے کے خواب پروان چڑھتے ہیں۔ رہی بات لکھنے والوں کی یا شعور پسند اور حساس لکھنے والوں کی، تو میرا خیال ہے کہ خود مغرب میں بھی شاید ہی کوئی ادیب یا دانش ور ہوگا جو اس خواب کے اثر میں ہو۔ کیوں کہ یہ خواب جس عظمت اور قدرت کا نقشہ کھینچتا ہے اس سے کہیں زیادہ ہولناکی اور دہشت کے سائے اس پر منڈلاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔"

یہ اقتباسات ضمیر نیازی کی مرتبہ کتاب "زمین کا نوحہ" سے یک جا کیے گئے ہیں۔ کسی عہد کے ضمیر کی ترجمانی کے لیے ادب کو اگر فکر ماخذ کے طور پر دیکھنا ہو تو اس کتاب میں شامل کہانیوں اور نظموں کو بہت توجہ کے ساتھ پڑھنا چاہیے۔ اس کتاب سے پاکستان میں اردو ادب اور ادیبوں کے ایک بنیادی سروکار کی تصویر سامنے آتی ہے، اسی طرح ہندی کا سہ ماہی جریدہ آلوچنا (مدیر نامور سنگھ) ہے، اشاعت، اپریل تا جون ۲۰۰۰ء بہ عنوان "فاسی واد اور سنسکرت کا سنکٹ" اس کے چند اقتباسات کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ ہمارے معاشرے میں رواداری، تعقل دشمنی اور فاشزم کے رجحانات رفتہ رفتہ کس طرح سیاسی اقتدار کی شکل اختیار کرتے جارہے ہیں اور ان کی زد میں کس طرح زبان وادب، آرٹ اور کلچر کا روپ بدل رہا ہے، اسے سمجھنے میں ان اقتباسات سے مدد ملے گی۔

پہلا اقتباس (مدرار اکھش: ہندی رچنا جگت اور جاتیہ سمرتی کا چھدم)

ہٹلر کہتا تھا: نازی واد کو سمجھنے کے لیے پہلے واگنیر کو سمجھنا ہوگا۔" دراصل واگنیر ہٹلر کو اپنے آرٹ کی وجہ سے نہیں، یہودیوں کے خلاف اپنی نسلی منافرت کے باعث پسند تھا اور یہ نفرت سیکولر ہوتے ہوئے بچائی نہیں جاسکتی۔ نسلی یادداشت کے بغیر نسلی منافرت کا جنم نہیں ہوتا اور نسلی منافرت مذہبی رواداری کے رہتے ہوئے نہیں اُگتی۔

دوسرا اقتباس (کرشنا سوبتی: فاسی واد کی چوطرفہ آہٹیں)

فاشزم جب ادب اور ثقافت میں داخل کیا جاتا ہے تو پہلے یہ تیاری پوری کرلی جاتی ہے کہ ادیبوں کی قوتِ مزاحمت ختم یا بے اثر کرالی جائے۔ ہمیں لگتا ہے کہ ایسا وقوع پذیر ہو چکا ہے۔

''آج ادیب جس طرح اپنا نفع نقصان تولتے ہوئے محفوظ سرحدوں میں پناہ لے رہے ہیں وہ ایک نہایت ہی غیر ادبی واقعہ ہے۔ ہم نے جتنی آسانی سے ہتھیار ڈال دیے ہیں، وہ تشویشناک ہے۔''

تیسرا اقتباس (وشنو کھرے: فاسی واد اور سینما)

''میرے حساب سے فاشزم کی ایک سیدھی سادی تعریف یہ ہو سکتی ہے کہ جب بھی کوئی شخص،، گروہ یا مشینری اپنی عقل، استعداد یا اقتدار کا استعمال دوسرے اشخاص یا گروہوں یا تنظیموں کے خلاف اپنے خیالوں اور کاموں کے ذریعے دہشت، خوف اور ناانصافی پھیلانے کے لیے کرتا ہے تو وہ فاشزم ہوتا ہے۔''

چوتھا اقتباس: (راجیندر یادو: دیچارک شوینہ میں پنپتا ہے فاسی واد)

''بے روزگاری، اقتصادی اضمحلال اور خیالوں سے محرومی (کا ماحول) فاشزم کے لیے سب سے زرخیز زمین ہے جہاں زندگی کے بنیادی مسئلوں سے دھیان ہٹا کر ماضی کی علامتوں اور مذہبی ظلمت پسندی کا ماحول پیدا کردیا جاتا ہے......''

...... یہی وہ وقت ہوتا ہے جب ادیب اور دانش ور، ماضی کا گن گان کرتے ہیں، ہر مسئلے یا صورت حال پر'' جیسا کہ ہمارے یہاں کہا گیا ہے'' کی ٹیپ لگا کر ہر سوال کا جواب ماضی میں ڈھونڈ لیتے ہیں۔ یہاں خیال اور فکری استفہام کی گنجائش نہیں چھوڑی جاتی......''

ان اقتباسات سے برصغیر کی صورت حال کا جو نقشہ مرتب ہوتا ہے اسے موجودہ ادبی منظر نامے کا عقبی پردہ کہا جا سکتا ہے۔ یہ ایک تشویشناک پس منظر ہے۔ پہلی عالمی جنگ کے بعد یورپ میں اجتماعی اور معاشرتی سطح پر جو تصویر ابھری تھی اس کے حساب سے وہ دور ایک عظیم

اضمحلال کا دور سمجھا گیا تھا، یقین، اعتماد اور امیدوں کی شکست کا دور جب زمین ایک خرابہ بن گئی تھی اور انسانی احساسات بنجر دکھائی دیتے تھے۔ لیکن آج کی صورت حال کئی معنوں میں پہلی عالمی جنگ کے بعد کی صورت حال سے مختلف ہے۔ یہ دور کھوئے ہوئے اعتماد کی بحالی اور یقین کی بازیافت کا دور ہے بیسویں صدی کی ابتدائی تین دہائیوں میں، ترقی پسند تحریک اور میلانات کی رونمائی سے پہلے جو ادبی کلچر پیدا ہوا، اس میں سب سے بڑی کمی حقیقت پسندانہ شعور سے اس کی محرومی تھی۔ آدرش واد کے کچھ عناصر ہمیں اس عہد کے رومانیوں کے یہاں، اور رومانیوں کے علاوہ گاندھی وادیوں کے یہاں بے شک دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن مزاحمت، احتجاج، انکار، سرکشی، برہمی کے عناصر سے اس دور کی تخلیقی فضا تقریباً خالی ہے—اس کے برعکس اس گفتگو کے ابتدائیے میں جس بنیادی سوال کی نشان دہی کی گئی ہے اور ہندوستان، پاکستان کے چند معاصر ادیبوں کے بیانات اور تحریروں سے جو اقتباسات اکٹھے کیے گئے ہیں، ان سے صاف پتہ چلتا ہے کہ ذہنی اور جذباتی حالات اس وقت بدل چکے ہیں۔ پچھلے کچھ برسوں سے ان حالات کو مابعد جدیدیت کے میلان سے جوڑنے کی روش چل نکلی ہے۔ لیکن عظیم اضمحلال کے متذکرہ دور کی ادبی فکر کا جائزہ اصطلاحوں کے جبر سے نکل کر لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ وہ فکر انکار، احتجاج، سرکشی اور برہمی کے عنصر سے یکسر خالی نہیں تھی۔ اس فکر کا ایک نمایاں اور ناگزیر پہلو اس کی مستقبلیت یا اس کے FUTURISTIC ابعاد تھے۔ ہمارے یہاں جدیدیت کے میلان کی یک رخی تعبیر میں اس فکر کی یہ جہتیں نظر انداز کر دی گئیں۔

خیر، یہ ایک تفصیل طلب مسئلہ ہے چناں چہ اس بحث کو یہیں چھوڑ دینا مناسب ہوگا اور بہتر یہ ہوگا کہ پہلے موجودہ ادب کے زمانی مفہوم کا تعین کر لیا جائے اور یہ دیکھا جائے کہ ہمارے زمانے میں ایک ساتھ فکری رویوں کی بہ ظاہر مختلف اور متضاد سطحیں جو سامنے آئی ہیں، اُن کی حقیقت کیا ہے؟

ہم صرف اپنے عہد میں نہیں رہتے۔ ہمارے ساتھ ہماری تاریخ کا گھیرا بھی ہوتا ہے۔ اس طرح ہر زمانے میں ایک ساتھ کئی زمانے سانس لیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ وقت تو اپنی جگہ دائم اور قائم ہے، البتہ ہم گزرتے جاتے ہیں۔ اسی لیے ماضی،

حال اور مستقبل کی تقسیم ایک سطح پر تقریباً بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ادب کی موجودہ صورت حال کے جائزے میں ہم ایسی نئی حقیقتوں سے بھی دوچار ہوتے ہیں جن کا تعلق ہمارے ماضی سے بھی ہے اور ایسی حقیقتوں سے بھی جو ہمارے مستقبل کے ساتھ ظہور پذیر ہوں گی۔ لہٰذا ادب میں مراجعت اور مستقبلیت کے عناصر ہمارے حاضر یا موجود وقت کی نفی نہیں کرتے بلکہ ہمارے حال (present) میں دو مزید جہتوں کا اضافہ کرتے ہیں۔ ماضی کے احساس (sense of past) کے بغیر کسی حال کی تعمیر نہیں ہوتی اور مستقبل کے عناصر کی شمولیت کے بغیر اس کی تکمیل نہیں ہوتی۔ مگر کون سا اور کیسا ماضی؟ اس کی طرف سے چوکنا رہنے کی ضرورت ہے۔

اس مسئلے کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ادب، آرٹ اور کلچر میں وقت کا تصور ہماری مادّی دنیا کے زمانی تصور سے مختلف ہوتا ہے۔ غالب ہمارے لیے آج بھی موجود ہیں، چناں چہ ہمارے شعور میں ان کی جگہ خالی نہیں ہوتی اور ہم انھیں آج بھی اپنے روحانی مسئلوں اور تجربوں کے سیاق میں رکھ کر دیکھتے ہیں اور انھیں آج بھی بامعنی پاتے ہیں۔ اس کے برعکس، ہمارے زمانے کے ایسے بہت سے لکھنے والے ہیں جو ہماری حسیّت کے لیے اجنبی ہیں۔ انھیں ہم نہ تو اپنے تجربوں میں شریک کر سکتے ہیں، نہ اپنے طرزِ احساس میں۔ یورپ میں پہلی جنگ عظیم کے بعد جس ادبی تصور کی تشکیل ہوئی اس کے پاؤں تو بے شک اپنے حال (Present) میں پیوست تھے، لیکن اس کی حدیں انسانی تاریخ کے ماضی اور مستقبل تک پھیلی ہوئی تھیں۔ کچھ لکھنے والے بار بار پیچھے مڑ کر دیکھتے تھے اور کچھ لکھنے والے اپنے ماضی اور حال، دونوں سے اپنے آپ کو منقطع کرنا چاہتے تھے اور اپنی نجات کا راستہ صرف مستقبل میں ڈھونڈتے تھے۔ فکری مراجعت اور مستقبلیت کے عناصر اور ان سے وابستہ میلانات کی تفہیم کے بغیر ہم ادبی اور تہذیبی جدیدیت (Literary and Cultural Modernism) کے مضمرات کو نہیں سمجھ سکتے۔ چناں چہ اردو ادب کی موجودہ صورت حال کے جائزے میں ایسے تصوّرات کا تجزیہ بھی ضروری ہے جس کا تعلق گرچہ ہمارے گزشتہ اور آئندہ سے ہے، مگر جدید حسیّت کی تعمیر میں جن کا عمل دخل بہت نمایاں ہے۔ آرٹ اور کلچر، خاص طور پر ادب اور مصوّری میں آواں گارد میلانات، جنھوں نے ہماری حسیت کو ایک نئی فکری اساس بہم پہنچائی، آرٹ اور کلچر کے معاملات میں زمانے کی مصنوعی تقسیم

کو مسترد کرتے ہیں اور اس عہد کے تخلیقی تجربوں کا جائزہ اس عہد سے ماورا حقیقتوں کے تناظر میں لیے جانے کا تقاضہ بھی کرتے ہیں۔ برصغیر کی تاریخ میں سن سینتالیس کے بعد تقسیم کے نتیجے میں جو اجتماعی حالات پیدا ہوئے، ناصر کاظمی نے ان کا ایک رخ میر کے عہد میں دیکھا تھا اور کہا تھا کہ میر کے عہد کی رات ہمارے اپنے زمانے کی رات سے آملی ہے۔ وہی ابتری اور انتشار، وہی اجڑنے اور بے سروسامان ہونے کا احساس پھر سے پیدا ہو چلا ہے۔ وہی دل گرفتگی اور تنہائی ہمیں پھر سے گھیر رہی ہے۔

قصہ مختصر یہ کہ ہم اپنے حاضر پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمارا دھیان بار بار اپنے ماضی سے وابستہ واقعات اور تجربوں کی طرف بھی جاتا ہے۔ انسانی تجربے، تخلیقی ہوں یا غیر تخلیقی، ہر زمانے میں کسی نہ کسی حد تک خود کو دہراتے ہیں۔ بس اتنا ہوتا ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کا نظریہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ بعض اوقات صرف شکلیں بدلتی ہیں یا طرزِ احساس سے متعلق مادی اور طبعی حوالے۔ حقیقتیں جوں کی توں باقی رہتی ہیں پچھلے پچاس پچپن برسوں میں بھی ہماری اجتماعی زندگی کے محور تبدیل ہوتے رہے اور ان ہی کے حساب سے ہماری باطنی دنیا بھی، جس کی تہہ سے تخلیقی تجربوں کا ظہور ہوتا ہے، نت نئے رنگوں سے روشناس ہوتی رہی۔ پرانے لکھنے والے رخصت ہوئے، ان کی جگہ نئے لکھنے والوں نے لے لی۔ ادبی اصولوں اور نظریوں کی کشمکش میں بہت سی باتیں مسترد ہوئیں اور ان کی جگہ بہت سی نئی باتیں مقبول اور مروج ہو گئیں۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کی آویزش کے بجائے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا تنازعہ اٹھ کھڑا ہوا۔ اردو کی ادبی میراث سے قطع نظر اردو کی لسانی حیثیت اور ہندوستان کے لسانی نقشے میں اردو کو درپیش مسائل کی نوعیت بھی محض پرانی یا ایک جیسی نہیں رہی۔ یہاں میں اس عہد کی لسانی سیاست کے قضیے میں نہیں پڑنا چاہتا، مگر اس واقعے کی طرف اشارہ ناگزیر ہے کہ تیزی کے ساتھ زوال پذیر ہوتی ہوئی اجتماعی زندگی، ایک کوتاہ اندیش اور بدہیئت سیاسی کلچر کے فروغ، اور محدود وابستگیوں اور وفاداریوں کے چلن نے ہماری ادبی صورت حال پر بھی خاصا اثر ڈالا ہے اور اردو کے لیے لسانی اعتبار سے خاصی مشکلات پیدا کی ہیں۔ اردو کے علاقوں میں (جسے ہندوستان کے سب سے معروف ماہر لسانیات ڈاکٹر سنیتی کمار چڑجی کے اس موقف کے باوجود

کہ کھڑی بولی کی اوّلین شکل ہندی نہیں بلکہ اردو زبان ہے) اردو کی تدریس کا انتظام غیر اطمینان بخش ہے۔ ابتدائی درجات کی سطح پر، جن سے کسی بھی زبانوں کو اپنی بنیادی غذا ملتی ہے، اردو کا حال تشویش ناک ہے۔ پچھلے پچاس برسوں میں بہت منظم طریقے سے اردو کو ختم کرنے کا سلسلہ جاری ہے۔ مشہور صحافی، انگریزی جریدے ''سیمنار'' کے مدیر رومیش تھاپر نے اس صورت حال کو ''ایک زبان کے بہیمانہ قتل'' سے تعبیر کیا تھا۔ اس مسئلے کی تفصیلات میں جانے کا یہاں موقع نہیں، البتہ یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ ادبی سطح پر اردو کے فروغ اور ترقی میں اس صورت حال نے نہایت سنگین قسم کے معاشرتی، تہذیبی، لسانی اور نفسیاتی مسئلے پیدا کیے ہیں، کسی بھی ادب کی بقا کا انحصار اس کے قارئین، پر ہوتا ہے۔ سریع الفہم قسم کا کمرشیل لٹریچر دوسری زبانوں کی طرح اردو میں بھی مقبول ہے اور سستے، تفریحی، خواب اور 'ادب' کی اشاعت کا سیلاب، اگر اسے ''اردو کی سکڑتی ہوئی دنیا'' کے پیشِ نظر سیلاب کہا جا سکے، آیا ہوا ہے، پہلے سے زیادہ روزنامے، ہفتہ وار، ماہ نامے، کتابیں چھپتی ہیں۔ اکادمیاں اور ادارے اشاعتی امداد کے لیے موجود ہیں، لیکن یہ سب کچھ ہوتے ہوئے بھی سنجیدہ ادب پڑھنے والوں کا حلقہ محدود ہے۔ ایسے لکھنے والے جو ادب کو ایک شوقِ فضول یا 'مشغلۂ محبت' کے طور پر قبول کرتے ہیں، سنجیدہ ادب کی تخلیق میں معروف ہیں۔ مگر اُن کے قاری روز بہ روز کم ہوتے جا رہے ہیں۔ ایک طرف یہ کڑوی سچائی ہے، دوسری طرف یہ واقعہ کہ مغرب و مشرق کی تقریباً تمام اہم زبانوں کے علاوہ خود ہندوستان کی مختلف زبانوں میں اردو ادیبوں کی قبولیت اور ان کی تخلیقات کے ترجموں کا چلن پہلے سے کہیں زیادہ بڑھا ہے، یہاں تک کہ ہندی کے پورے رسالے اردو نظم و نثر کے لیے مخصوص کردیے گئے ہیں۔ گویا کہ اردو ادب کے قارئین کا اک وسیع حلقہ ہماری علاقائی زبانوں اور دنیا کی لگ بھگ سب ہی اہم زبانوں کے پڑھنے والوں پر مشتمل ہے۔ اس صورت حال نے بالواسطہ طور پر اردو کے فروغ اور ترویج کا راستہ صاف کیا ہے اور اردو ورثے کی حفاظت کا سامان بہم پہنچایا ہے۔ ہندوستان میں انگریزی اور ہندی کے کئی بڑے اور سرگرم اشاعتی ادارے منصوبہ بند طریقے سے اردو فکشن اور شاعری کے ترجمے چھاپ رہے ہیں۔ چناں چہ انگریزی اور ہندی خواحلقوں میں اردو ادیبوں کا اعتبار نہ صرف یہ کہ قائم ہوا ہے، بلکہ

ان کی پذیرائی کا سلسلہ بھی جاری ہے، ایک لحاظ سے تو اُن کی اپنی زبان میں اُن کی تحریریں پڑھنے والوں سے زیادہ۔ امریکا، یورپ اور مشرق بعید کی بعض زبانوں میں بھی اردو ادیبوں کی شہرت اور مقبولیت کا گراف ہندی یا ہندوستان کی دوسری علاقائی زبانوں میں لکھنے والوں کی بہ نسبت اس وقت شاید زیادہ اونچا ہے۔ بہ ظاہر یہ صورت حال دل بڑھانے والی ہے۔ لیکن ادب اور ادب کے قارئین میں باہمی تعلق اور اعتبار کی ناگزیر حقیقت کو ذہن میں لایئے اور اس حقیقت کے حساب سے اردو ادب کی موجودہ صورت حال پر نظر ڈالیے تو بے اطمینانی بلکہ بے بسی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ صورت حال ہمارے یہاں لسانی سیاست کی پیدا کردہ ہے اور اس کا سلسلہ، مختلف اسباب کی بنا پر، ہمارے اجتماعی کلچر اور رویوں تک جاتا ہے۔ کسی بھی ادبی روایت کو جب تک عام پڑھنے والے میسر نہیں آتے، یہ روایت روز مرہ اور عام زندگی کے عناصر سے بھی دور دور اور بے تعلق سی رہتی ہے۔ ایک الزام جو ہمارے عہد کی ادبی تخلیقات پر نئی حسیت کے مخالفین کی طرف سے عاید کیا جاتا ہے، یہ ہے کہ لکھنے والوں کا چھوٹا سا حلقہ ہی ان تخلیقات کو پڑھنے والا حلقہ ہے۔ گویا کہ عام قاری سے نئی ادبی روایت کا رشتہ کم زور ہے اور اس کی مقبولیت کا دائرہ روز بہ روز محدود ہوتا جارہا ہے۔ یہ بات بہ یک وقت صحیح بھی ہے اور غلط بھی۔ صحیح اس لحاظ سے کہ سنجیدہ ادب کے پڑھنے والے کبھی بھی، انسانی تاریخ کے کسی بھی دور میں اتنے نہیں رہے کہ انھیں زندگی کی عام سطح کا ترجمان سمجھ لیا جائے۔ ادب اور آرٹ کے تمام سنجیدہ مظاہر اپنی تفہیم اور تحسین کے لیے خاص تربیت، ذوق اور بصیرت کا تقاضہ کرتے ہیں، ہر کس و نا کس ان کی باریکیوں اور مضمرات تک رسائی کا اہل نہیں ہوتا۔ سنجیدہ ادب کی ماہیت اور ہیت اور اس کے مقاصد مقبول عام قسم کے ادب سے بہ ہر حال مختلف ہوتے ہیں۔ ہر سنجیدہ تخلیق اپنے قاری پر بھی کچھ ذمہ داریاں عاید کرتی ہے۔ اسی لیے موجودہ ادب کے قارئین کو ذہن میں رکھتے ہیں، یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ اس ادب کے فکری، نفسیاتی، سماجیاتی اور لسانی پس منظر کا شعور مرتب کیے بغیر، اس سے یہ مطالبہ کرنا کہ سننے یا پڑھنے کے ساتھ ہی اسے قاری کے سینے میں اتر جانا چاہیے، نئے ادب کے نمائندوں کے ساتھ صریحاً زیادتی ہے۔ سنجیدہ ادب کے پڑھنے والوں کا حلقہ وسیع اُن ادوار میں تھا جن کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی منظم تھی اور جن میں

ادب کی تخلیق کرنے والوں کا منصب اور مرتبہ بلند سمجھا جاتا تھا۔ آج صورت حال یہ ہے کہ ہر ایرا غیرا کسی ادب پارے کو نہ سمجھ پانے کی صورت میں قصور وار لکھنے والے کو ٹھہراتا ہے، اپنی فہم کو نہیں۔ سوزن سونٹیگ نے کہا تھا کہ کوئی مشین خراب ہو جائے یا اس کا طریق کار ہماری سوجھ بوجھ سے بالاتر ہو تو ہم اس کے بارے میں خصوصی مہارت رکھنے والے کا تعاون حاصل کرتے ہیں مگر ادب اور آرٹ کی بابت ہمارا رویہ ایک غلط قسم کی خود اعتمادی کا ہوتا ہے اور ہم اس حقیقت کو بھی نظر انداز کر دیتے ہیں کہ جیسے جیسے زندگی پے چیدہ ہوتی جاتی ہے اس کے مظاہر کی پے چیدگی میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے، موجودہ زندگی اور زمانے کے اسرار پر گرفت کے بغیر ہم اس زندگی اور زمانے کے تخلیقی اظہار کی باریکیوں کو نہیں سمجھ سکتے۔ ہمارے زمانے میں نئے ادب ہی نہیں پرانے ادب اور آرٹ کے شائقین اور قارئین کا حلقہ بھی سکڑتا جا رہا ہے۔ ایک کم رتبہ سیاسی کلچر نے ہماری بصیرتوں کو کند کر دیا ہے۔ بہ قول شخصے، دنیا اس وقت تک نہیں بدلے گی جب تک سیاست داں عوام کو کھاد سمجھتے رہیں گے، اور یہ سلسلہ اس وقت تک جاری رہے گا جب تک سیاست داں ادب نہیں پڑھیں گے۔ لارنس نے کہا تھا کہ دہشت اور درندگی کی فضا میں ملائم اشیا مر جاتی ہیں، اس وقت ہمارے چاروں طرف جس بے ہودہ سیاسی کلچر کا دور دورہ ہے، جس طرح اخلاقی طور پر اپاہج نسلیں سرگرم کار ہیں، ہماری اجتماعی زندگی اعلا اخلاقی مقاصد اور اقدار کے احساس سے خالی ہوتی جا رہی ہے، اس کا اثر صرف ہمارے یہاں نہیں، دنیا بھر میں ادب، آرٹ اور انسانی علوم پر پڑا ہے۔ دوسرا عذاب صارفین اور اس hyper-mercantile عہد کے منہاج مقاصد کا پیدا کردہ ہے۔ سنجیدہ ادب اور آرٹ ہماری زندگیوں کے لیے ایک فالتو سی چیز ہے، غیر ضروری اور بے اثر۔ چناں چہ ادیب کی حیثیت میں بھی روز بہ روز تخفیف ہوتی جا رہی ہے۔

لیکن جیسا کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں، نئے ادب کے قارئین کی تعداد میں کمی کا قصوروار صرف نئے لکھنے والوں کو ٹھہرانا یا یہ کہنا کہ نئے لکھنے والے اپنی اجتماعی زندگی اور عام انسانی تجربوں سے لاتعلق ہوتے جا رہے ہیں، درست نہیں ہے۔ پچھلے دس برسوں میں روایتی جدیدیت کے تصور میں کچھ ایسے عناصر کی شمولیت بھی ہوئی ہے جنھوں نے جدیدیت کے یکساں

یک رخ تصور کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ ہمارے یہاں تھیوریز اور نظریوں کے تعاقب کا فیشن بہت مقبول ہے اس لیے کچھ لوگ جدیدیت کے انتہا پسندانہ تصور سے چھٹکارے کی کوشش کو مابعد جدیدیت کا نام دیتے ہیں۔ نئی اصطلاحوں کے چلن کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ حقیقتیں بھی بدل گئی ہیں۔ مغرب میں پہلی جنگ عظیم کے بعد جس نئی حسیت کی تشکیل ہوئی اور اس کے بعد آواں گارد میلانات کو جس آمادگی کے ساتھ اختیار کیا گیا، اس میں ایسے تمام عناصر شامل تھے جنھیں آج مابعد جدیدیت کا نام دیا جارہا ہے۔ جدیدیت، مغرب میں صرف رومانیت کی توسیع نہیں تھی۔ یہ تو ایک نئی حقیقت پسندی کے ظہور کا اعلان تھا جس نے سماجی حقیقت نگاری کے مرعوب و مستحسن تصور سے خود کو آزاد کر کے حقیقت کے ایک وسیع تر تصور سے رشتہ قائم کیا۔ حقیقت کے اس تصور میں نہ صرف یہ کہ سماجی اور سیاسی تجربوں، تاریخ کے ایک مثبت تصور، اجتماعی اقدار سے وابستگی اور نئے لکھنے والوں کی سماجی ذمے داری کے احساس کی گنجائش تھی، اس تصور میں احتجاج اور مستقبلیت کے عناصر بھی شامل تھے، خاصے نمایاں طور پر۔ مگر ترقی پسندی کی ضد میں جدیدیت کے ترجمانوں نے اس واقعے سے آنکھیں پھیرلیں اسی طرح سارتر کی انسان دوست اور وسیع المشرب وجودیت سے زیادہ قبولیت، وجودیت کے ایک ناگزیدہ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ایک سکڑی سمٹی بیمار اور کم مایہ انفرادیت پسندی کو ملی۔ بعض نئے لکھنے والوں (مثلاً باقر مہدی، وحید اختر، وارث علوی) نے اس خطرناک میلان کے خلاف آواز بھی اٹھائی لیکن نقار خانے کے شور شرابے میں یہ آواز دب کر رہ گئی۔ بہ ہر نوع، ادبی آواں گارد کے ایک ہمہ گیر تصور کی ترجمانی صرف اصولی سطح پر نہیں کی گئی، نئے تخلیقی ادب میں بھی اس تصور کا عمل دخل صاف دکھائی دیتا ہے۔ اس تصور کی مقبولیت کے بغیر ہمارے نئے ادب کا تجربہ پسندی اور ہیئت پرستی کے جنجال سے بچ نکلنا ممکن نہیں تھا۔ جدیدیت کے روایتی، محدود اور فیشن ایبل میلانات کے مقابلے میں ادب اور زندگی کے رشتوں کا جو احساس نئے ادب کے واسطے سے فروغ پذیر ہوا اسے سمجھنے کے لیے جدیدیت اور ترقی پسندی دونوں کے یک طرفہ تصور سے نجات ضروری ہے۔ یہ انداز نظر مشرق و مغرب کے نمائندہ ادب بہ شمول ہماری تمام علاقائی زبانوں کے ادب کی صورت حال کا ناگزیر حصہ ہے۔ ایک گہری اور پُر پیچ ارضیت، شخصی تجربے اور اجتماعی تجربے کی نازک جدلیات،

تخلیقی شعور اور سماجی شعور کے روابط کا احساس نئی حقیقت پسندی یا ادبی آواگارد کے ہمہ گیر تصور ہی کا پیدا کردہ ہے۔ اس سلسلے میں بعض غلط فہمیوں کے عام ہونے کا سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں، ہندوستان پاکستان کی دوسری علاقائی زبانوں کے برعکس، اصول پرستانہ قسم کی تنقید کو تخلیق پر ایک بے وجہ بالا دستی حاصل رہی، اس کی وجوہات کا تجزیہ کیا جائے تو دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ نئے لکھنے والوں کی اکثریت تخلیقی اعتبار سے بہت محدود اور عارضی استعداد رکھتی تھی۔ ان کی تخلیقی عمریں بہت مختصر، ان کے تجربوں کی کائنات بہت چھوٹی اور ان کے تخلیقی مقاصد بہت کم عیار تھے۔ کبھی کبھی تو ایسا لگتا ہے کہ نئے لکھنے والوں کی تخلیقی سرگرمی اس حرارت اور حدت، اس جوشِ نمو، انسانی تجربوں کے ادراک کی اس سچائی سے عام طور پر عاری تھی جس کے بغیر ادب میں دیرپائی اور دور رسی کے عناصر پیدا ہی نہیں ہوتے۔

اس مسئلے کے مضمرات کا جائزہ مکمل کرلیا جانا چاہیے۔ مجھے یہ احساس ہے کہ اشاروں میں باتیں کرنا یہاں کافی نہیں ہے۔ لیکن تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں ہے اس لیے اب میں اپنی گفتگو موجودہ ادب کے ایسے کچھ نمائندہ اوصاف اور نشانات پر مرکوز رکھوں گا جو حقیقی معنوں میں اس عہد کے مزاج، طرزِ احساس اور فکری میلان کا حق ادا کرتے ہیں اور جن سے اس عہد کے شعور کی صحیح ترجمانی ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ فی الوقت اس عہد کی اچھی بری ترجمانی میں مصروف لکھنے والوں کی تعداد اتنی ہے کہ ان سب کا ذکر میں چاہوں بھی تو نہیں کرسکتا۔ ہر زمانے کی طرح ہمارے زمانے میں بھی خراب لکھنے والوں کا تناسب اچھے لکھنے والوں کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے۔ ایسے ادیب بھی ہیں جو اپنے لائق تر معاصرین کی بہ نسبت شہرت کے معاملے میں صرف اس لیے آگے ہیں کہ وہ بہ کثرت لکھتے ہیں اور رسالوں میں، ادبی جلسوں میں، عام بحثوں میں ان کا تذکرہ زیادہ ہوتا ہے، کچھ تو اپنی بسیار نویسی کی وجہ سے، کچھ اس لیے کہ اس عہد کے اسالیب زیست میں ایک اسلوب خود اشتہاری کا بھی ہے جس نے ایک قسم کے باہمی لین دین اور کاروبار کی حیثیت اختیار کرلی ہے۔ ماس میڈیا کے چکر نے اس کاروبار کو اور ترقی دی ہے اور سنجیدہ، ذمے دار، تخلیقی استعداد اور معیار کے معاملے میں کسی طرح کی مفاہمت نہ کرنے والے مدیروں اور رسالوں کی تعداد ہر زمانے کی طرح اس زمانے

میں بھی بہت کم ہے۔ ظاہر ہے کہ تعلقات عامہ کا شیوہ اختیار کرنے والے، اپنے گروہ کے مفادات کا تحفظ کرنے والے، اپنا حلقہ وسیع کرنے کی دھن میں رہے ہیں اس لیے معمولی صلاحیت رکھنے والے ادیبوں پر ان کا جادو آسانی سے چل جاتا ہے۔ اس کے برعکس غیر روایتی، غیر رسمی اور غیر معمولی بصیرتوں سے بہرہ ور ادیب کے لیے اپنا اظہار ایک طرح کا مقدس فریضہ ہے جس میں کسی کھوٹ کی گنجائش نہیں۔

فکری اور اخلاقی لحاظ سے یہ دور زوال کا ہے اور زیادہ تر لکھنے والے بہ حیثیت ادیب اپنی ذمے داری اور منصب کے احساس سے محروم ہیں۔ اردو معاشرے میں اس محرومی کے اظہار کی ایک شکل یہ بھی ہے کہ اس عہد کی اخلاقی جدو جہد سے زیادہ تر لکھنے والے دور کا واسطہ بھی نہیں رکھتے۔ اردو کے جو رسائل ان دنوں نکل رہے ہیں، ان میں سے دو ایک کو چھوڑ کر شاید ہی کسی کو یہ توفیق ہوئی ہو کہ ادب کے فکری، تہذیبی اور اخلاقی رول پر دھیان دیں۔ حیرت بلکہ عبرت کا مقام ہے کہ موجودہ انسانی صورت حال اور اس کو درپیش مسائل کی سنگینی کے باوجود ہمارے ادیبوں کا ایک حلقہ ادب کے سماجی رول اور معنویت سے منسلک باتوں کو غیر ضروری سمجھتا ہے اور اپنے آپ کو ان سے لاتعلق قرار دیتا ہے۔ ترقی پسند ادیبوں کو تو ایک غیر ادبی منشور کا علم بردار کہہ کر بات ختم کردی جاتی ہے، لیکن اختر الایمان کو ہم کیا سمجھیں؟ محمود ایاز انھیں جدید شاعری کا قافلہ سالار کہتے تھے اور بجا کہتے تھے۔ اور یہ بات ڈھکی چھپی نہیں کہ اختر الایمان ترقی پسند نظریۂ شعر سے مغائرت کے باوجود شعر و ادب کے سماجی سیاق کو ناگزیر اور ادیب کو اپنے عہد کے ضمیر کا ترجمان سمجھتے تھے۔ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، نیر مسعود، سریندر پرکاش اور بلراج مین را سے سید محمد اشرف اور ان کی عمر کے لکھنے والوں تک، ایک سرسری نظر بھی ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی تحریریں ایک واضح اخلاقی سروکار رکھتی ہیں۔ ان کا ملال، اور جہاں ملال نہیں وہاں اشتعال کی نوعیت بھی اخلاقی ہے۔ لیکن اجتماعی اور اخلاقی تناظر رکھنے والے سوالوں کے تئیں خاموشی، بے نیازی بلکہ سرد مہری کا رویہ اتنا عام ہے کہ زندہ اور گرم حقیقتوں سے متعلق بحثیں اردو رسائل یا ادبی مذاکروں میں تقریباً غائب ہوتی ہے۔ ہمارا روایتی ادیب اور شاعر، خاص کر نقاد، کسی اور دنیا کا باشندہ دکھائی دیتا ہے جسے بے چارے عام انسانوں

کی دنیا اور اس کا احاطہ کرنے والے مسئلوں کی ہوا بھی نہیں لگتی۔

ہمارے موجودہ ادبی معاشرے کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ممتاز اور معروف ادیبوں، خاص کر ادب اور ادبی تجربوں کی وضاحت کا بوجھ اٹھانے والے دانش وروں اور نقادوں کی اکثریت ادب اور زندگی کی حقیقت کو ایک دوسرے سے الگ کرکے دیکھنے کی عادی ہے۔ اور جن ادیبوں کے یہاں انسانی سروکار کچھ نمایاں ہیں، ان میں سے بیش تر ادب کے مطالبات اور تخلیقی اظہار کی ذمے داریاں نبھانے سے قاصر نظر آتے ہیں۔ اردو کی ادبی تاریخ کے کسی دور میں تخلیقی ادب پر تنقیدی تصورات اور اصولوں (theories) کی برتری کا ایسا تماشا کبھی نہیں دیکھا گیا۔ اردو کی نئی تنقید جس جارگن میں بات کرنے کی عادی ہے، اس سے صاف لگتا ہے کہ اس کا اصل سہارا تخلیقی اور اادبی تجربات کی تفہیم سے نہیں ملتا بلکہ بندھی ٹکی اصطلاحوں، مستعار اصولوں، یہاں وہاں سے حاصل کردہ معلومات کی مدد سے اپنی سوجھ بوجھ کا سماں باندھنے کی اسے عادت سی ہو چلی ہے۔ چناں چہ زیادہ تر تنقیدی تحریریں یہی ظاہر کرتی ہیں کہ لکھنے والا اپنے عمل کو قائم بالذات سمجھنے کے فریب میں مبتلا ہے۔ جان دار اور مہذب ادبی معاشرہ وہ ہے جہاں تنقید اور تعبیر کا سارا کاروبار تخلیقی اور ادبی روایت کا تابع ہو۔ جہاں ادب تخلیق کرنے والا تنقید و تعبیر کرنے والے سے آگے دکھائی دے، جہاں تنقید و تعبیر کے عمل میں تخلیق کی وسیع و عریض کائنات کے سامنے انکسار، عاجزی اور شائستگی کی اس کیفیت کا اظہار ہو جس کی بنیاد محمد حسین آزاد، حالی اور شبلی نے ڈالی تھی۔ جہاں نقاد فتوے صادر کرنے، فیصلے کرنے، ہدایت نامے جاری کرنے اور تخلیق کو راستہ دکھانے کے فریب سے آزاد ہو اور اپنی ثانوی حیثیت پر قانع ہو۔ تنقید کے رول کی بابت جو المناک تصورات ہمارے یہاں عام ہوئے ان میں کلیم الدین احمد کا یہ جملہ بھی ہے کہ تنقید "دودھ کا دودھ پانی کا پانی الگ کردیتی ہے۔" اصل میں ادب کی تنقید کا بنیادی مشغلہ کسی ادبی تجربے کی وضاحت اور اس کے اسرار کی گرہ کشائی ہے۔ مشرقی فکر کا مزاج اس معاملے میں مغرب سے الگ ہے۔ مغرب کا سارا زور تجزیے پر ہورہا ہے۔ مگر مثال کے طور پر، ایذرا پاؤنڈ کی "اے بی سی آف ریڈنگ" اہلِ مشرق کے لیے تقلید کا نمونہ اس لیے نہیں بن سکتی کہ مشرق نے حقیقت کو ہمیشہ ایک ایسی وحدت کے طور پر دیکھا ہے جس کے حصے بخرے

کرنا آسان نہیں ہے۔ جس طرح مشرقی جمالیات کی بنیادیں مغرب سے مختلف ہیں، اسی طرح مشرقی ادب کو سمجھنے کے آداب بھی مغرب سے مختلف ہوں گے۔ اشتراکی یا غیر اشتراکی، حقیقت نگاری، ہیت پرستی پر مبنی نئی تنقیدی بوطیقا، ساختیات اور پسِ ساختیات، یہ سب آتے جاتے موسموں کے کرشمے ہیں۔ شاید اسی لیے آج ہندوستان اور پاکستان میں جو ادب لکھا جارہا ہے اور اس ادب کی پہچان اور پرکھ کے جن ضابطوں پر طاقت صرف کی جارہی ہے، ان میں مناسبت تقریباً ناپید ہے۔ تنقید، اور تخلیق میں ''من چہ سرایم وطنبورۂ من چہ می سراید'' والا حال ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ سچا اور کھرا ادب تخلیق کرنے والا کوئی بھی شخص اس زمانے میں مروّج تنقیدی اصولوں اور خیالوں کے لیے اپنے احساسات میں کہیں گنجائش پیدا کرسکتا ہے یا ان سے کوئی روشنی حاصل کرنے کا طالب ہوسکتا ہے۔ مجھے شک ہے کہ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، نیر مسعود، احمد مشتاق، منیر نیازی، شہریار اور عرفان صدیقی کو نئے تنقیدی ضابطوں کے سمجھنے کا کوئی شوق ہوگا یا ان کی تعبیر اور تجزیے میں ادب کے کسی ہوش مند قاری کو ان سے رتی بھر مدد بھی مل سکے گی۔ کسی معاشرے میں تنقیدی سرگرمیوں کا طمطراق جب حد سے بڑھ جائے تو سمجھ لینا چاہیے کہ تخلیقی اعتبار سے وہ معاشرہ مضمحل ہونے لگا ہے۔ کم سے کم ہندوستان کی اردو دنیا میں یہی صورت حالات پیدا ہوچلی ہے۔ ہمارے اچھے اور بڑے لکھنے والے اگر مطالعے کے لائق ادب کی تخلیق کررہے ہیں تو اپنے تخلیقی انہماک اور ادب کی آڑھت کے متبذل کاروبار سے اپنی مکمل لاتعلقی کی بنا پر۔ ہمارے نئے لکھنے والوں میں ایک حلقہ ایسا بھی ابھرا ہے جو زبان سے تو اس ابتذال کی مذمت کرتا ہے اور اپنے آپ کو نقادوں کی توجہ کا محتاج نہیں سمجھتا، لیکن تنقید سے اس کے گلے شکوے شاید اسی لیے ختم ہونے میں نہیں آتے کہ اسے اپنی طرف توجہ کا انتظار بھی ہے اور طلب بھی۔ اسے اس وقت بھی یہی گمان ہے کہ تنقید خلعتیں تقسیم کرتی ہے۔

یہ ایک نیا مظہر (phenomenon) ہے۔ ذرا پیچھے مڑ کر ہم اپنی ادبی روایت پر نظر ڈالیں تو اندازہ ہوگا کہ اس مظہر کی نمود ہمارے یہاں ۱۹۳۶ء کے بعد ہوئی اور اس میں شدت ۱۹۶۰ء کے بعد پیدا ہوئی۔ آج ہم اس کا نقطۂ عروج دیکھ رہے ہیں، ایک تناؤ کی سی کیفیت ہے گویا کہ یہ تار اگر ذرا سے کھینچے گئے تو ایک اندوہ ناک جھنکار کے ساتھ ٹوٹ جائیں گے اور ان کا

سحر ختم ہو جائے گا۔ تناؤ، تشویش، جلال اور شدت کا ماحول تخلیق کو زیب دیتا ہے، تنقید یا تنقید نگار کو نہیں۔ مگر جیسی فکری طمانیت کا احساس جگانے والی تنقید کا ماحول ہمیں حالی اور شبلی کے دور سے آل احمد سرور اور محمد حسن عسکری کے زمانے تک پرانے اور نئے لکھنے والوں کے یہاں ملتا ہے، آج ناپید کیوں ہو گیا ہے؟ یہ سوال ہمیں اپنے آپ سے اور اپنے عہد کے ادبی کلچر سے پوچھنا چاہیے۔ رسائل کے صفحات پر نظر ڈالیے تو مناظروں کا بازار گرم دکھائی دیتا ہے۔ پہلے بھی ادبی معرکے ہوتے تھے مگر ان کا حوالہ ادبی مسئلے اور معاملات ہوتے تھے، یہ نہیں کہ کون کس پر بھاری ہے۔ بدقسمتی سے یہ صورت حال سوقیت کی اس حد کو پہنچ چکی ہے کہ لوگوں کو تخلیقی ادب سے زیادہ مزہ اب نقادوں کی کشتی میں آنے لگا ہے اور ادب کے قارئین کا بہت بڑا حلقہ ایسے افراد پر مشتمل ہے جو اچھی کہانیاں، نظمیں، ناول اور غزلیں کم پڑھتے ہیں، رسالوں میں چھپنے والے مناظرانہ مضامین، اداریے یا پھر خطوط کے کالم پڑھ کر ادب کی طرف سے نچنت ہو جاتے ہیں۔ ادب کی لڑائی کو اقتدار کی لڑائی بنتے دیر نہیں لگتی، خاص کر اس ماحول میں جب مسئلہ تصورات کی کشمکش کا نہیں بلکہ مجروح مگر بے قابو انا کے تصادم اور ایک زوال گرفتہ ماحول میں، ارون دھتی رائے سے ماخوذ ایک جملے کے مطابق "اقتدار کی زمین پر کم سے کم انگوٹھا ٹکانے بھر کی جگہ" کو اپنے قبضے میں رکھنے کا ہو۔ ذرا اس مماثلت پر بھی نظر ڈالیے کہ ادب کے میدان میں یہ مسئلہ اقتدار کی موجودہ سیاست کے میدان کی سی صورت رکھتا ہے۔ بہ قول ژید، ہر شے پست ہو جاتی ہے جب سیاست اسے اپنے ہاتھ میں لے لیتی ہے۔ ایک ایسے دور میں جب سچا اور دیانت دارانہ انسانی سروکار رکھنے والے ادیب، دنیا کے تقریباً تمام علاقوں میں، موجودہ انسانی مسائل کی تفہیم، اور ان مسائل سے مربوط سیاسی جہات کی تفہیم کے عمل میں شریک ہیں، ہم نے ادب میں سیاست کی مداخلت قبول بھی کی تو کس سطح پر!

دونوں کو ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو ہندوستان کی بہ نسبت پاکستان کے معاصر ادب میں سیاسی، سماجی اور اجتماعی مسئلوں سے وابستگی کا میلان زیادہ مستحکم دکھائی دیتا ہے۔ تاریخ کے حوالے سے شعر کہنے کی جو روایت حالی اور اقبال سے ہوتی ہوئی ترقی پسندوں تک پہنچی تھی اور جسے نئی حسیت کی یک رخی تعبیر نے 'شجر ممنوعہ' سمجھ لیا تھا، اس کے آثار سرحد پار کے فکشن میں اور

شاعری میں بہت نمایاں ہیں۔ ان آثار کی تفصیل میں جائے بغیر مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ:

الف: مزاحمتی ادب اور واضح سیاسی سطح رکھنے والے ادب کی جو روایت پاکستان کے ادیبوں نے قائم کی ہے اس کے پیچھے پاکستان میں آمریت، احتساب اور سیاسی جبر کے علاوہ پاکستانی معاشرے پر ڈھیلی ہوتی ہوئی رجعت پسندی کی گرفت صاف نظر آتی ہے۔ ایک طرف تنگ نظری کا سمٹتا ہوا حلقہ ہے تو دوسری طرف روز بہ روز وسیع ہوتی احتجاجی ادب کی روایت ہے۔ وہاں کے مخصوص سیاسی اور سماجی حالات نے اجتماعی زندگی کو جو بھی نقصان پہنچایا ہو، مگر اس سے یہ فائدہ ضرور ہوا ہے کہ اپنی حقیقی صورت حال کو سمجھنے اور ایک وسیع تر سیاق میں اپنے تجربے کا مفہوم متعین کرنے کی روش کو بھی ترقی ملی ہے۔

ب: لکھنے والوں کے یہاں ادب کی سمت و رفتار اور مقاصد کے بارے میں سنجیدگی اور گہرائی کے ساتھ سوچنے کا چلن بھی عام ہوا ہے۔

ج: دنیا کی بیش تر ترقی یافتہ اور ترقی پذیر زبانوں، افریقہ اور لاطینی امریکا کی روز افزوں ادبی روایت کی طرح پاکستان کے اردو ادیبوں کے یہاں بھی تخلیقی ادب اور صحافت کے رشتوں پر نئے سرے سے غور کرنے کا میلان سامنے آیا ہے۔ خود ہمارے ملک میں اس کی مثال اروندھتی رائے، امیتاو گھوش اور ہندی کے بہت سے نئے پرانے ادیبوں کے نام ہیں۔ فکشن میں انتظار حسین، محمد خالد اختر، اکرام اللہ، حسن منظر، اسد محمد خاں——اور شاعری میں عباس اطہر، محمد سلیم الرحمن، افتخار جالب سے لے کر افضال احمد سیّد، پھر ان کے بعد ذیشان ساحل، سعید الدین، حارث خلیق، مصطفیٰ ارباب تک بہت سے نام ہیں۔ یہ نام صرف نمونتہً پیش کیے گئے ہیں کیوں کہ ترقی پسندی کے روایتی حلقے سے باہر سماجی اور سیاسی وابستگی کا ادب پیش کرنے والے پاکستانی ادیبوں کی فہرست بہت لمبی ہے۔

د: سیاسی اور سماجی طنز کا دائرہ بھی موجودہ عہد کے پاکستانی ادیبوں کے یہاں خاصا وسیع ہوا ہے۔ یہ واقعہ بھی غور طلب ہے کہ ہمارے یہاں طنز ومزاح کے نام پر جو تحریریں بالعموم سامنے آتی ہیں ان میں سیاسی اور سماجی صورت حال سے ایک حیران کن لاتعلقی ملتی ہے۔ اس کے برعکس پاکستان میں نئے پرانے کئی لکھنے والوں کے واسطے سے سنجیدہ مزاح اور طنز کی روایت

تیزی سے آگے بڑھی ہے۔

ہ: ادبی صحافت کا جو معیار ہمارے یہاں بلراج مین را کے "شعور" نے قائم کیا تھا وہ اب ماضی کا قصہ ہے۔ اجمل کمال کے رسالے آج (کراچی) نے اس روایت کو ایک نئی سطح فراہم کی ہے۔ کراچی کی کہانی، سرائیوو سرائیوو، مارکیز اور میلان کندیرا پر خصوصی شمارے، اور اسی کے ساتھ ساتھ کتابی سلسلوں کی اشاعت نے آج اور اجمل کمال کو ہمارے زمانے کے ایک نئے تخلیقی استعارے کی حیثیت دی ہے۔ آج کے ادارے سے شائع ہونے والے کئی تراجم، اور تسنیم انصاری کی "جواب دوست" جیسی یا ابھی حال ہی میں ضمیر نیازی کی مرتبہ "زمین کا نوحہ" جیسی کتابیں ایک نئی تخلیقی اور فکری سرگرمی کا پتہ دیتی ہیں۔

و: کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، عذرا عباس، پروین شاکر، تنویر انجم، فاطمہ حسن، زاہدہ حنا کی نثر و نظم نے (فہمیدہ ریاض نے نثر کے پیرائے میں بھی ادھر کئی قابل ذکر تحریریں شائع کی ہیں) عورتوں کے حقوق تک ہی خود کو محدود نہیں رکھا۔ ان سے تانیثی ادب کو ایک نئی جہت ملی ہے۔

ان باتوں کے بیان سے یہ نتیجہ نہیں نکلنا چاہیے کہ ہندوستان کے اردو معاشرے میں سناٹے کی کیفیت طاری ہے۔ قاضی سلیم، محمد علوی، باقر مہدی، ندا فاضلی، شہریار، زبیر رضوی، صلاح الدین پرویز اور ان کے بعد سامنے آنے والوں کی ایک نئی صف بھی آراستہ ہوئی ہے۔ اسی طرح سریندر پرکاش، الیاس احمد گدی، نیر مسعود، اقبال مجید، عابد سہیل اور فکشن کے جدید تر لکھنے والے ہیں — شموئل احمد، عبدالصمد، انور خاں، انور قمر، علی امام نقوی، سلام بن رزاق، سید محمد اشرف سے لے کر حسین الحق، مشرف عالم ذوقی اور خالد جاوید تک، جنھوں نے موجودہ یا آج کی انسانی حقیقتوں کو اپنے زمیں زاد تجربوں کی ایک نئی اساس مہیا کی ہے۔ ساجدہ زیدی اور زاہدہ زیدی سے شبنم عشائی اور شہناز نبی تک ہندوستان میں خواتین کے ذریعے، وہ روایت جس کا ذکر کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کے حوالے سے کیا تھا، کسی نہ کسی حد تک آگے بڑھی ہے۔ علی اور جینت پرمار کے شعری مجموعے یا ریاض لطیف اور تقریباً ان کی عمر کے لکھنے والوں کی نظمیں نئی حسیت سے وابستہ روایت کے نئے العباد کی تلاش میں ہیں۔ اس روایت کو ترجموں کی مدد سے

بھی آگے بڑھایا جارہا ہے، مثال کے طور پر یعقوب راہی، وقار قادری اور خورشید اکرم کے حالیہ تراجم۔ اردو کی بہ نسبت ہماری علاقائی زبانوں میں ادب کا منظر نامہ کئی معنوں میں الگ دکھائی دیتا ہے۔ ہندی اور دوسری علاقائی زبانوں کے ادب پر روایات کا سایہ اتنا گہرا نہیں ہے۔ اجمل کمال نے آج کے انڈو اینگلین لٹریچر کے علاوہ مراٹھی، بنگلہ، گجراتی، مالیالم اور ہندی کے ترجمے بہ کثرت شایع کیے ہیں۔ میں اس واقعے کو صرف ایک ادبی سرگرمی سے زیادہ ایک اخلاقی، فکری اور سماجی سرگرمی کے طور پر بھی دیکھتا ہوں کیوں کہ ان ترجموں کی مدد سے ہم اپنے معاشرے کے مجموعی مزاج، صورت حال اور سروکار کی تعبیر و تفہیم میں ایک زیادہ ارضی، زیادہ حقیقی اور زیادہ کھلے ہوئے زاویۂ نگاہ تک پہنچتے ہیں۔ ہندوستان میں اردو سے ہندی میں نظم و نثر کی منتقلی کا سلسلہ جتنا وسیع ہے اس کے مقابلے میں ہندی کی چیزیں اردو میں کم ترجمہ ہوتی ہیں۔ اس کی وجہ اگر اپنے آپ پر قناعت کا احساس ہے تو یہ ایک مہلک بیماری ہے اور اگر اس کی وجہ دوسری زبانوں کے ادب سے بے خبری ہے تو یہ ایک المناک واقعہ ہے۔ اس صورت حال کا سب سے بڑا نقصان یہ ہے کہ ہم اپنی چھوٹی سی دنیا کو اپنے لیے کافی سمجھ لیتے ہیں اور اسی کے بکھیڑوں میں الجھے رہتے ہیں ہندی میں راجیندر یادو کے ''ہنس''، وبھوتی نرائن رائے کے ''ورتمان''، نامور سنگھ کے ''آلوچنا'' گردھر راٹھی کے ''سمکالین بھارتیہ ساہتیہ''، گیان رنجن کے ''پہل''، یہاں تک کہ بنارس، بھوپال، گورکھپور، جودھپور، پٹنہ اور دوسرے چھوٹے بڑے شہروں سے شایع ہونے والے ماہناموں پر ایک اچٹتی ہوئی نظر بھی ڈالی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ادبی تجربے اور طرز احساس کی دنیا اتنی یک رنگ اور محدود نہیں جیسی اردو کے عام ادبی رسالوں میں دکھائی دیتی ہے۔

اردو کی ادبی روایت نے اپنی چار صدیوں کی مہم میں نثر اور نظم کی مختلف صنفوں کے واسطے سے کامرانی کا جو نقشہ جمایا ہے وہ ہندوستان کی کسی بھی زبان سے پیچھے نہیں۔ تنقید اور تحقیق کے میدان میں، فکشن میں، شاعری میں، غیر تخلیقی نثر کے شعبے میں اردو کا خزانہ غیر معمولی دانوں سے بھرا ہوا ہے۔ اس وقت شمس الرحمن فاروقی، رشید حسن خاں، گیان چند جین، وارث علوی کسی بھی ادبی روایت کے لیے باعث افتخار کہے جاسکتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین،

اختر الایمان، نیر مسعود موجودہ زمانے میں مشرق و مغرب کی کسی بھی ادبی روایت کے قائم کردہ معیار کی سطح پر ہمارے نمائندے بن سکتے ہیں۔ لیکن اپنی فتوحات پر مغرور اور مطمئن ہونے کے بجائے ہمیں اپنی موجودہ صورت حال کو دیکھتے ہوئے اپنے آپ سے کچھ سوال بھی کرنے چاہئیں۔ ہر عہد اپنے مرکزی تخلیقی استعارے کی دریافت یا تشکیل کرتا ہے اور اسی استعارے کی مدد سے جانا اور پہچانا جاتا ہے۔ اردو کی ادبی روایت کے تناظر میں ہمارا اٹھارویں صدی کا سب سے روشن اور مستحکم تخلیقی استعارہ میر تھے، انیسویں صدی میں غالب کہ ان دونوں کے واسطے سے ہم گزشتہ دو صدیوں کے مجموعی سوز و ساز، مزاج اور میلانات، آشوب اور ذہنی و جذباتی اضطراب کی پوری تصویر مرتب کر سکتے ہیں۔ پہلی جنگ عظیم کے ساتھ دنیا بھی منتشر ہوئی اور انسان بھی۔ ہماری بیسویں صدی ایک بھولی ہوئی، بھٹکی ہوئی، اپنے اندرونی تضادات کے ہاتھوں ٹوٹتی بکھرتی ہوئی اور اس صدی کے بتدریج ڈی ہیومنائز (dehumanize) ہوتے ہوئے انسان کی نازش بے جا اور حماقتوں کے نتیجے میں جدید ٹکنولوجی کے سامنے بے بس ہوتی ہوئی۔ پشیمان ہوتی ہوئی، تھکی ہاری صدی تھی۔ اردو کو اس اندوہ پرور صدی نے اقبال جیسا شاعر دیا جو اپنے مخصوص حوالوں کے ساتھ پورے مشرق کا ترجمان کہا جا سکتا ہے۔ مگر، جیسا کہ ابھی ہم نے عرض کیا تھا، بکھراؤ اور FRAGMENTATION کے ماحول میں وقت کی پوری سچائی کسی ایک فرد کی گرفت میں شاید آ ہی نہیں سکتی۔ چناں چہ ہمارا عہد ایک اکیلے تخلیقی استعارے کی بجائے، ایک ساتھ ایسے کئی استعاروں کا محتاج ہے جو ایک پارہ پارہ حقیقت کو آپس میں جوڑ کر کوئی خاکہ بنا سکیں۔ ٹکڑوں اور کرچیوں کی مدد سے ایک ایسا آئینہ وضع کر سکیں جو اس عہد کی تمام پرچھائیوں کو اور پیکروں کو اک ساتھ منعکس کر سکے۔ ظاہر ہے کہ اس کے لیے ایک لکھنے والا نہیں بلکہ بہت سے ایسے لکھنے والے درکار ہوں گے جو اس عہد کی آزمائشوں کا شعور رکھتے ہوں اور اس عہد کی عکاسی کے عمل میں ایک دوسرے کے معاون ہو سکیں، ایک دوسرے کو SUPPLEMENT کر سکیں۔ اردو کی ادبی روایت کا ظہور ایک جمہوری اور سیکولر طرز احساس اور طرز اظہار کے سائے میں ہوا تھا۔ یہ عناصر اس کی گھٹی میں پڑے ہیں۔ اور اس دور میں ہماری اجتماعی زندگی روز بہ روز بڑھتے ہوئے تشدد، فرقہ واریت، ظلمت پسندی اور رجعت پرستی کے نتیجے میں جن

مسائل اور مشکلات سے دوچار ہے، اس میں ایک غیر جانب دار تماشائی کا رول کسی عام انسان کو بھی زیب نہیں دیتا، چہ جائے کہ ادیبوں کو جن سے انسانیت کی تعبیر، پرورش اور اس کی نگہبانی کا تقاضہ ہر دور میں کیا جائے گا۔ یہ ناتواں مگر آتش بر جاں مخلوق گئے زمانوں میں بھی یہ بوجھ اٹھاتی آئی ہے، آگے بھی اس کے ذمے یہی کام رہے گا۔ اور یہ بات بھی ظاہر ہے کہ تختۂ سیاہ پر کالی روشنائی سے کچھ بھی نہیں لکھا جا سکتا ــــ اخیر میں پھر وہی بات جس سے یہ بلند آہنگ سوچ (loud thinking) شروع ہوئی تھی:

کیا اندھیرے وقت میں بھی
گیت گائے جائیں گے؟
ہاں، اندھیرے کے بارے میں بھی
گیت گائے جائیں گے!

اقبالؔ اور فکرِ جدید

اقبالؔ اس صدی کے پہلے شاعر ہیں جن کے یہاں نئے انسان کے ذہنی، سماجی، اخلاقی، اور روحانی مسئلوں کا احساس ملتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اقبالؔ کا رشتہ اپنی شعری روایت سے بھی مضبوط اور مستحکم ہے۔ ایسا اس حقیقت کے باوجود ہے کہ اقبالؔ نے اپنے بیش تر معاصرین کے برعکس، روایت کو صرف عادت کے طور پر قبول نہیں کیا اور اپنی شاعری کو زبان و بیان اور خیال کے امتناعات سے آزاد کر کے روایت سے مربوط رکھتے ہوئے ایک نئے تخلیقی اور ذہنی مظہر کی شکل دی۔ وزیر آغا نے نئی فنی اقدار اور تہذیبی مسائل سے اقبالؔ کے اس ذہنی قرب کی بنا پر انھیں جدیدیت کا پیش رو کہا ہے۔ اُن کے خیال میں اقبالؔ اردو کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے شاعری میں فرد کے داخلی ہیجانات اور اس کے انفرادی اور سماجی مسائل کی عکاسی کی ہے۔ وہ اقبال کی شاعری میں حالی کے تصورات کا سایہ بھی دیکھتے ہیں اور اکبر کے اثرات بھی، اور کہتے ہیں کہ ''اقبال نے اسلاف کی عظمت کا تصور حالی سے اور مغربی تہذیب کی نفی کا تصور اکبر سے مستعار لیا۔'' اس کی توجیہہ وہ یوں کرتے ہیں کہ:

> ''اقبال ان بڑے شعرا میں سے ہیں جو ہمیشہ تعمیر اور تخریب کے سنگم پر نمودار ہوتے ہیں۔ جن کے ہاں ایک طرف تو نئے زمانے کی شکست و ریخت کا عرفان اور دوسری طرف ماضی کے نظم و ضبط کا احترام موجود ہوتا ہے اور جو آنے

والے زمانے کی چاپ کو سننے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں، نتیجہ یہ ہے کہ ایسے شعرا کو نئے اور پرانے سب ہی اپنانے کی کوشش کرتے ہیں اور اکثر ان کی قدامت یا جدیدیت کے بارے میں گرمیٔ گفتار کا مظاہرہ بھی ہوتا ہے۔''

اس اقتباس کے آخری جملے سے یہ بات خود بخود واضح ہو جاتی ہے کہ اقبال نئے انسان اور اس کی دنیا کے مسائل سے اپنی تمام تر آگہی، اور شعریات کے ترقی یافتہ اصولوں سے باخبری کے باوجود، قدیم و جدید دونوں کے لیے یکساں معنویت کا سامان رکھتے ہیں۔ اسی لیے نئے اور پرانے دونوں انھیں اپنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ جب کہ شروع میں جدیدیت پر عام اعتراض یہی کیا گیا کہ اس نے اپنی ادبی، تہذیبی اور فکری روایت سے منھ موڑ لیا ہے اور یہ کہ نئی شاعری ایسی بوالعجبیوں کا شکار ہے جو اب سے پہلے کبھی دیکھنے اور سننے میں نہیں آئیں۔ نئی شاعری روایت کے بعض عناصر کا پاس رکھنے کے باوجود، قدیم مذاق اور معیار رکھنے والوں کو آسودہ نہیں کرتی اور قدیم شعری روایت کی طرف نسبتاً دوستانہ رویہ رکھنے والے نئے شعرا بھی اقبال کے برعکس، نئے اور پرانے دونوں کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول نہیں ہوتے۔ پرانے حلقوں میں انھیں کبھی کبھار دادِ سخن وری مل جائے جب بھی وہ حلقے انھیں تمام و کمال اپنانے پر مائل نہ ہوں گے۔ دونوں کے یہاں تخلیقی عمل کی طرف روّیے کا فرق بہت واضح ہے۔ اس سلسلے میں وزیر آغا کی نظر اس تضاد پر نہیں جا سکی کہ اقبال نے اگر داخلی ہیجان و اضطراب کو (جسے وزیر آغا جدید نظم کا بنیادی وصف کہتے ہیں) اپنا رہ نما بنایا تو اسلاف کی عظمت کا تصور یا مغرب کی نفی کا روّیہ حالی اور اکبر سے مستعار لینے کے کیا معنی ہیں؟ داخلی ہیجان کی پہلی شرط مسائل کی براہِ راست آگہی اور ذاتی سطح پر اُن کا ادراک ہے۔ پھر اقبال کے یہاں ماضی سے جس ذہنی اور جذباتی قرب یا مغربی تمدن کے نقائص کا جو احساس ملتا ہے، وہ حالی اور اکبر کی توسیع محض نہیں ہے۔ بلاشبہ اکبر کی صاحب نظری نے مغربی تہذیب کے عدم توازن اور اس کی نارسائیوں سے انھیں آگاہ کر دیا تھا۔ لیکن پہلی جنگ عظیم کے بعد مغربی سیاست، سماج اور تمدن نے جو موڑ اختیار کیے یا انیسویں صدی کے اواخر میں روحانی سطح پر اس تمدن سے ناآسودگی کی ایک زیریں لہر، جو خود مغربی فکر و فلسفہ کے تجابات سے نمودار ہوئی، ان پر اقبال کی نظر کسی مستعار تجربے کی رہینِ منت نہیں ہے۔

اسی طرح، اسلاف کی عظمت کے احساس نے حالؔی کو جس سماجی اخلاقیات کی اشاعت پر آمادہ کیا اُس کی نوعیت اقبالؔ کے تصورِ ماضی یا شعورِ تاریخ سے بہت مختلف ہے۔ حالؔی نے اس مسئلے کو صرف سماجی حقائق کے تناظر میں دیکھا تھا۔ اقبالؔ نے اسے فلسفیانہ اور جذباتی سطح پر برتا۔ حالؔی اپنے ماضی کو اپنے ''حال'' سے ہم آہنگ کرنا چاہتے تھے۔ اقبالؔ نے ماضی کو اپنے ''حال'' کے ادھورے پن یا عدم توازن کو دور کرنے کا وسیلہ جانا۔ حالؔی تاریخ کو تعقل کے آئینے میں دیکھ رہے تھے۔ اقبالؔ نے تعقل کی نارسائیوں کو بھی سمجھا اور انسانی عروج وزوال کے معمے کو جذباتی، روحانی اور نفسیاتی سطح پر بھی حل کرنے کی سعی کی۔ حالؔی حقیقت کے مادّی اور مشہور معیاروں کے حصار سے نہیں نکل سکے۔ اقبالؔ نے ان ہی معیاروں پر سب سے کاری ضرب لگائی۔ حالؔی نے قدیم اور جدید کی آویزش کو دوضدوں کے تصادم کی شکل میں دیکھا۔ اقبال نے قصۂ جدید وقدیم کو دلیل کم نظری جانا اور ماضی، حال اور مستقبل کو ایک ''ابدی حال'' کی حیثیت دی۔ حالؔی حقیقت پرست تھے۔ اقبالؔ خواب پرست۔ حالی نے سماجی ضرورتوں کے جبر کے باعث ساری توجہ فوری مسائل کے حل پر مرکوز کی۔ اقبال نے سامنے کی حقیقتوں کو نظر انداز نہیں کیا تاہم ان کی نگاہ وسیع تر تہذیبی اور روحانی مقاصد کا محاصرہ کرتی رہی۔ حالؔی نے مغرب کی ایک ترقی یافتہ قوم کو ذہن اور عمل کی توانائیوں کے واحد پیکر کی شکل میں دیکھا۔ اقبال اس بھید کو بھی پاگئے کہ بزم جانانہ کی رنگینی میں فریب نگاہ بھی شامل ہے۔ حالی نے انگریزوں کی سرپرستی کو ہندوستانی قوم کی نجات اور فلاح کا سبب سمجھا۔ اقبال ارضِ مشرق کی آزادی کا خواب دیکھتے رہے۔ غرضے کہ چند سطحی مماثلتوں کے باوجود حالی کی تجدد پرستی اور اقبالؔ کی ''جدیدیت'' میں امتیاز کے کئی پہلو سامنے آتے ہیں۔ اپنے اپنے طور پر دونوں نے اپنے زمانے کے شعور کی بلند ترین منزلوں تک پہنچنا چاہا۔ اس سلسلے میں دونوں کو اس منطقے کی جستجو بھی رہی جو تاریخ کے شعور اور افراد کے شعور میں ہم آہنگی کے بغیر ہاتھ نہیں آتا۔ دونوں اپنی تاریخی صورتِ حال کو سمجھتے تھے۔ اس میں بھی شک نہیں کہ دونوں نے ملّت اسلامیہ کی پوری تاریخ اور اپنے قارئین کے حوالے سے شعر کہے۔ لیکن دونوں کی بصیرت، طرزِ احساس اور فکر میں وقت کی کئی دہائیوں کا فاصلہ اور دو مختلف نسلوں کے مزاج کا فرق حائل ہے۔ اقبال نے جس ذہنی آزادی اور اعتماد کے ساتھ مغرب کے

نظریات کو سمجھنے کی کوشش کی وہ حالی اور ان کے معاصرین کے لیے بعید از قیاس تھا۔ اس لیے نئی شاعری اور جدیدیت کی ذہنی روایت کا رشتہ حالی اور آزاد کی جدید شاعری کے تصور سے جوڑنا یا اقبالؔ کو حالیؔ کی توسیع سمجھنا ناقص اور بے بنیاد نتائج کو راہ دیتا ہے۔

حالیؔ نے مقدمۂ شعروشاعری لکھ کر اپنے عہد کی سائنس، اس عہد کی حقیقت پسندانہ اور ترقی پذیر فکر کا ایک منشور مرتب کردیا تھا۔ اسے اپنے مجموعۂ کلام کے حرف آغاز کی حیثیت دے کر بالواسطہ طور پر، یہ وضاحت بھی کرنی چاہی تھی کہ اس منشور کی رہبری میں جذبے اور فکر کی تخلیقی جہتوں کا رنگ کیا ہوسکتا ہے۔ اقبال نے نثر میں اپنے عقائد وافکار کا بہت کم حصہ پیش کیا ہے۔ وہ اپنی اس مجبوری سے آگاہ تھے کہ ان کی فکر چوں کہ بنیادی طور پر تخلیقی ہے اس لیے نثری استدلال کے پیرائے میں شاید اس کی کماحقہ، ترجمانی ممکن بھی نہیں۔ حالیؔ کی فکر کا مرکز ومحور تاریخ کی بدلتی ہوئی حقیقتوں کی روشنی میں ان کا مخصوص سماجی ماحول تھا۔ اقبالؔ کی فکر کا حصار اور اس کا سرچشمہ ان کے بسیط سماجی اور تہذیبی شعور کے باوصف مذہب ہے۔ ہمیں یہ بات بھولنی نہیں چاہیے کہ مذہب کا فلسفیانہ مطالعہ تو ممکن ہے لیکن وہ پوری طرح استدلال کے زیرِ نگیں نہیں آسکتا۔ اسی لیے اقبال نے نثر پر شعری اظہار کو ترجیح دی۔ مذہبی عقائد اور افکار شعر میں ڈھلنے کے بعد، بہ قول رابرٹ لاولؔ، شعر کے تکنیکی اور تخیلی مسائل میں اتنے گھل مل جاتے ہیں کہ انھیں عقیدے کے طور پر قبول کرنا ان لوگوں کے لیے دشوار ہوجاتا ہے جو مذہب کا رسمی تصور رکھتے ہیں۔ مانوس افکار بھی ان کے لیے شعر میں داخل ہونے کے بعد اجنبی بن جاتے ہیں۔ اس لیے اقبالؔ کی فکر کو حالیؔ کی فکر کے معروضی اور غیر جذباتی آہنگ کے ایک مماثل میلان کے طور پر دیکھنا بھی غلط ہوگا۔ اقبال کے سلسلے میں پیدا ہونے والی الجھنوں کا اصل سبب یہی غلط بینی ہے۔ اسی کی بنیاد پر اقبالؔ کے فلسفیانہ، مذہبی، ثقافتی، تعلیمی اور سیاسی تصورات میں تضادات ڈھونڈے جاتے رہے اور ان کی غیر ادبی حیثیتوں پر اس حد تک زور دیا جاتا رہا ہے کہ ان کی تخلیقی حیثیت ثانوی ہوکر رہ گئی۔

اقبال کی فکر کے تخلیقی ہونے کی ایک بیّن شہادت اس امر سے بھی ملتی ہے کہ وہ جن فلسفیوں یا افکار سے متاثر ہوئے ان کی نوعیت عام طور سے ادبی اور تخلیقی ہے۔ نئے انسان کے ذہنی اور جذباتی رویوں نیز جدیدیت کے فکری انسلاکات سے اقبال کی فکر میں اشتراک کے

عناصر اسی لیے دکھائی دیتے ہیں کہ جدیدیت بھی استدلالی فلسفوں سے زیادہ ان مکاتبِ فکر سے علاقہ رکھتی ہے جو اپنے تجربے اور طریق کار میں وجدان کی مداخلت کو شرک نہیں سمجھتے۔ اقبال نے اپنے حکیمانہ شعور کی تربیت اور تحفظ کے باوجود اپنے عقلی وجود کو اپنی ہستی کی وحدت پر غالب نہیں آنے دیا۔ بیک وقت وہ ایک شاعر، ایک مفکر اور ایک مذہبی انسان کے حقوق ادا کرتے رہے۔ ان کی مذہبیت، تصوف، ایرانی فلسفے سے شغف اور ان کی ماورائیت نے انھیں مغرب کے مقاماتِ عقل سے اسی لیے آسان گزار دیا۔ نطشے اور برگساں سے اقبال نے ذہنی اور تخلیقی دونوں سطحوں پر اثرات قبول کیے۔ نطشے کو جب اقبال مجذوب فرنگی کہتے ہیں تو اس سے بالواسطہ طور پر اس حقیقت کا اظہار ہوتا ہے کہ نطشے ان کے لیے صرف ایک مفکر نہیں تھا، بڑی حد تک اقبال سے اس کا رشتہ دو شاعروں کا ذہنی رشتہ ہے۔ اقبال نطشے اور برگساں سے ہوتے ہوئے مارکس تک پہنچے تھے۔ اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں ان کی عینیت پرستی ان کے ذہنی سفر کی پہلی اور بنیادی منزل تھی۔ ارضیت تک وہ فکر کے کئی پُر پیچ مرحلوں سے گزرنے کے بعد گئے، اس لیے مارکس سے متاثر ہونے کے بعد بھی روح کی حقیقت پر ان کا ایمان اور ان کے جذباتی تحفظات برقرار رہے۔ نطشے کی طرح اقبال نے بھی ہر فلسفیانہ فکر کے انجام کو اپنی ہی ذات کے تجربے سے تعبیر کیا اور فنا کے تناظر میں بقا کی معنویت کا سراغ لگایا۔ نطشے کی طاقت پرستی سے خود کو الگ رکھا۔ نطشے ہی کی طرح اقبال بھی یہ سمجھتے رہے کہ انسان اپنی ذات میں خیر بھی ہے اور شر بھی اور اس کے انفرادی عمل ہی کی روشنی میں اس کی زندگی کا بنیادی خاکہ مرتب ہوتا ہے۔ نطشے اور اقبال دونوں کے یہاں قوتِ حیات کا راز تعقل کے بجائے جذبے کی شدت اور وفور میں مضمر ہے۔ دونوں زندگی کو اندیشہ سود وزیاں سے برتر حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں۔ دونوں کے یہاں حقیقت صرف مشہود نہیں۔ دونوں عشق کے امتحان سے گزرنے کے لیے ان منزلوں کی فتح کو ناکافی سمجھتے ہیں جو پہلے ہی پامال ہو چکی ہوں۔ نطشے ہر مسئلے کے تجزیے میں ذاتی رشتے کے تناظر کو بنیادی اہمیت دیتا ہے اور اقبال بھی زمین و آسمانِ مستعار کو پھونک کر اپنے خاکستر سے اپنا جہاں تعمیر کرنا چاہتے ہیں۔ مغرب کی صنعتی کامرانیوں کی ناداری کا احساس دونوں کو ہے اور دونوں عقلیت کی خوبیوں کے ساتھ اس کے نقائص اور ناتمامی کا بھی احساس رکھتے ہیں۔

نطشے نے اپنی تحریروں میں اپنے پورے وجود کو سمو دینے کا دعوا کیا تھا اور کہتا تھا کہ خالص ذہنی مسائل کے بارے میں وہ کچھ نہیں جانتا۔ اقبال نے بھی معجزۂ فن کی نمود کے لیے خونِ جگر کی لالہ کاری ضروری بتائی ہے۔ زندگی کی ہر حقیقت تک وہ عقل کے ساتھ ساتھ اپنے حواس کے حوالے سے پہنچے ہیں۔ دونوں کے یہاں جذب کی ایک مستقل کیفیت چھائی ہوئی ہے۔ جو ان کی آگہی کو ایک نئے مفہوم تک لے جاتی ہے۔ دونوں کے احساسات شدید اور غیر میکانکی ہیں۔ اس طرح دونوں کے مابین مکالمے کی اک لمبی راہ نکلتی ہے۔ لیکن نطشے اور اقبال کی فکر میں اختلاف کے بھی کئی پہلو ملتے ہیں۔ مثلاً اقبال نطشے کے برعکس طاقت کو مقصد کی پاکیزگی سے الگ کر کے پرستش کے لایق نہیں سمجھتے گرچہ نطشے کی طرح اسے حسن کا مظہر مانتے ہیں۔ اسی طرح نطشے نسلی امتیازات میں یقین رکھتا ہے اور اخلاقی اقدار کا مخالف ہے۔ اقبال کی فکر ارتقا کی کسی بھی منزل پر اخلاقی تصورات سے بے گانگی نہیں برتتی، نہ ہی وہ نسلی عصبیتوں کو مطبوع سمجھتے ہیں۔ نطشے جمہور کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتا۔ اقبال جمہور کے ثنا خواں ہیں۔ غرض یہ کہ اقبال اور نطشے کے معتقدات اور ذہنی رویوں میں کچھ دوریاں بھی ہیں۔ تاہم، اقبال اس کے قلب کو مومن اسی لیے سمجھتے ہیں کہ قوت و حیات کی مدح سرائی کے ذریعے وہ انسان کی وجودی انفرادیت کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ زندگی سے اس دوری کا مرتکب بھی نہیں ہوتا جو خالص تعقل کا نتیجہ کبھی جا سکتی ہے (بے فلسفہ زندگی سے دوری، اقبال) بلکہ وہ ایک رومانی زاویۂ نظر کے ساتھ زندگی کے امکانات پر نظر ڈالتا ہے۔ اس طرح اقبال کی فکر میں وجودیت کے اوّلین نشانات کی شمولیت جس نے نئی شاعری میں فرد کی ذات اور کائنات سے اس کے انفرادی رشتوں کے احساس اور اظہار کو ایک فکری بنیاد فراہم کی ہے، انھیں نئی حسیت سے قریب لاتی ہے۔

برگساں کی فکر بھی اپنی نوعیت کے اعتبار سے متصوفانہ ہے اور ذات یا زندگی کی جانب اُس کا میلان بڑی حد تک ایک عقل پرست فلسفی سے زیادہ ایک صوفی کا ہے۔ وہ زندگی کی صرف مادّی تعبیر کا اور صرف عقل پر بھروسے کا قائل نہیں ہے۔ انسانی وجود کے سلسلے میں جسم اور روح کی ثنویت کو بھی وہ قبول نہیں کرتا۔ انسان کو اس نے مادّی ارتقا کے بجائے اس کے تخلیقی ارتقا کے آئینے میں دیکھا تھا۔ چناں چہ عقل کی رعونت پر اس نے ہمیشہ شک کی نظر ڈالی جس پر

صنعتی ترقیوں کے نتیجہ میں مشینی اور سائنسی کلچر کا نشہ طاری تھا۔ برگساں شعور کی عمیق ترسطحوں (تحت الشعور) کی زرخیزی کا عارف ہی نہیں ان کا شارح بھی تھا اور یہ سمجھتا تھا کہ زندگی صرف منطقی فکر کی تدریجی تعمیر کا اظہار نہیں بلکہ روح اور وجدان کے حوالوں سے جلوہ نما ہوتی ہے۔ برگساں سے ولیم جیمس کی عقیدت کا سبب اس کی فکر کے اسی پہلو میں مضمر ہے۔ (ولیم جیمس نے داخلیت ہی کو اصل شعور کہا تھا۔) تاہم اقبالؔ اور برگساںؔ کے اس فرق کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ برگساں وجدان کی قوتوں کے مقابلے میں عقل پر ہمیشہ تمسخر کی نظر ڈالتا ہے، جب کہ اقبالؔ عقل اور عشق دونوں کی اہمیت کے معترف ہیں اور دل کے ساتھ پاسبانِ عقل کی رفاقت کو مستحسن جانتے ہیں، اگرچہ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ عقل حقیقتِ اولیٰ کے قریب پہنچ کر رُک جاتی ہے اور اس سے متصل نہیں ہونے پاتی (عقل گو آستاں سے دور نہیں۔ اس کی تقدیر میں حضور نہیں) برگساں وقت کو دوران اور دوران ہی کو زمانِ حقیقی سمجھتا ہے۔ اقبال بھی صدائے کن فیکون کو دائم مرتعش محسوس کرتے ہیں۔ برگساں وجود کی فضیلت اور خود مختاری یا ارادے کی آزادی کا نقیب ہے۔ اقبال بھی تقدیر سے پہلے انسانی رضا پر مشیت کو مائل دیکھنا چاہتے ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ برگساںؔ ارادے اور اختیار کو جبلّت کے نیک لڑکے سے تعبیر کرتا ہے اور اقبالؔ اسے روح اور عقل کے ارفع تر مقاصد کا تابع سمجھتے ہیں جب کہ برگساں عقل کو شریر کہہ کر اس کی لغزشوں سے مکمل احتیاط ضروری قرار دیتا ہے۔ برگساں لکھتا تھا کہ ''میں مختلف احوال سے گزرتا ہوں۔ گرمی اور سردی کا مزہ چکھتا ہوں۔ گاہے خوش وخرم ہوتا ہوں گاہے رنجور کبھی کام میں مصروف ہوتا ہوں کبھی بے کاری سے دل بہلاتا ہوں۔ تاثرات حسّی اور احساسات، ارادہ اور تصورات، یہ ہیں وہ تغیرات جن میں میرا وجود منقسم ہوتا ہے۔ اور جو اسے اپنے رنگ دیتے ہیں۔ اس طرح میں مسلسل تغیرات کا نشانہ بنا رہتا ہوں۔'' اقبال بھی کاروانِ وجود کو ہمیشہ متحرک اور سکون وثبات کو صرف فریبِ نظر کہتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انسان ہر لحہ اپنی تخلیق کرتا رہتا ہے اور اس طرح وہ مادّی دنیا کے جبر کا پابند نہیں ہے۔ اس تخلیقی اختیار کی توجیہہ صرف عقل کی تابع اس وجہ سے نہیں ہوتی کہ عقل سماجی فیصلوں کے جبر کو کسی نہ کسی شکل میں تسلیم کرلیتی ہے۔ اقبال اسی لیے اُس جہاں میں زندہ رہنے کی حمایت کرتے ہیں جس میں فرد و دوش کا تفرقہ نہیں اور جو اپنی روح

یا باطن میں زندہ رہنے کے مترادف ہے (کھونہ جا اس سحر و شام میں اے صاحب ہوش۔ اک جہاں اور بھی ہے جس میں نہ فردا ہے نہ دوش۔) باطنی زندگی میکانکی قوانین کو تسلیم نہیں کرتی اور ان اعمال پر انحصار کرتی ہے جو آزاد و خود مختار ہوتے ہیں لیکن نابینا نہیں ہوتے اور خیر و شر میں تفریق کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ برگساں نے جوشِ حیات (ELAN VITAL) کو فطرت کے اسرار کی وضاحت کا وسیلہ سمجھا تھا۔ اقبال عشق کو قوتِ حیات بنا کر اسے ایک معینہ نقطے پر مرتکز کر دیتے ہیں۔ اس مقام پر ان کا راستہ برگساں سے الگ ہو جاتا ہے۔ یہاں اقبال کی شاعری کے پورے فکری پس منظر کو سمیٹنا مقصود نہیں ہے، نہ ہی یہ ممکن ہے کہ اقبال کی فکر کے تمام مآخذ پر نظر ڈالی جائے۔

یہ تو اقبال کے نظامِ افکار کے صرف ان گوشوں کی طرح چند اشارے ہیں جن کا تعلق نئے انسان کے ذہنی اور جذباتی منظر نامے سے ہے ان کے واسطے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ نئی حسیت کے عناصر اور اقبال کی حیثیت میں مماثلتوں کے کئی پہلو بھی نکلتے ہیں۔ اسی طرح وجودیت کو "آج کے فلسفے" کی حیثیت حاصل ہے، خواہ تحلیلی فلسفے کے معیار پر اسے ایک باقاعدہ اور منظم مکتبِ فکر کی حیثیت نہ دی جائے۔ تخلیقی فکر سے وجودیت کی ہم آہنگی اسے یہ ہر نوع نئی حسیت کے ادبی اور فکری میلانات سے مربوط کر دیتی ہے۔ یہاں اس بات سے بھی بحث نہیں کہ اقبال نے وجودی مفکروں کا بالاستیعاب مطالعہ کیا تھا یا نہیں۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ اقبال کی فکر میں ارادی یا غیر ارادی سطح پر وجودی فکر کے ان عناصر کی بازگشت ضرور سنائی دیتی ہے جن سے نئی حسیت اور جدیدیت کا فکری خاکہ بھرا ہوا ہے۔ نطشے، کرکے گار، یاس پرس، ہائیڈ یگر، مارسل، بوبر، سارتر اور کامیو کے افکار کی روشنی میں ہم اقبال کے تخلیقی سرمائے کو دیکھتے ہیں تو قدم قدم پر ہمیں اقبال کی انفرادی خصوصیتوں کے باوجود اقبال میں اور ان مفکروں میں مماثلت کے نشان ملتے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط ہوگا کہ اقبال بھی ان ہی کی طرح کے وجودی مفکر تھے یا یہ کہ وجود کے مسائل پر انھوں نے من وعن وہی باتیں کہیں ہیں، جو وجودی مفکر کہتے آئے ہیں۔ فی الحقیقت یہ روحِ عصر کی کارفرمائی ہے جو وجودی مفکروں کے یہاں سوچنے کا ایک مخصوص میلان بن جاتی ہے اور اقبال کے یہاں ایک تخلیقی لہر۔ مثال کے طور پر ہائیڈ یگر کا خیال

تھا کہ انسان کائناتِ ارضی میں پھینک دیا گیا ہے گرچہ اس کا پھینکنے والا کوئی نہیں اور اپنے جوہر کا تعین بھی وہ اپنی مرضی کے مطابق کرتا ہے۔ سارتر بھی اس حقیقت کا قائل تھا کہ انسان اپنی تعریف کا تعین بعد میں کرتا ہے۔ اقبال انسان کو ایک معینہ مقصد سے مشروط کرتے ہیں مگر یہ بھی کہتے ہیں کہ "انسان زمانے کی حرکت کا خط ابھی کھینچ رہا ہے" جس سے مراد اس کے مخفی امکانات اور قوتیں ہیں۔ اس طرح "موجود" "وجود پذیر" بھی ہے اور کرکے گار کی اصطلاح میں "امکان" سے واقعیت کی طرف رواں۔ یہ امکانات ہی اسے لزوم یعنی پابندیوں سے آزاد کرتے ہیں۔ وہ جوہر (کی جبریت) کے خول سے باہر نکلتا ہے اور اپنے وجود کی بے کرانی کا اظہار کرتا ہے۔ "امکان کی خاموش قوت" انسانی کو برابر ممکنات کی طرف بلاتی رہتی ہے۔ اس قوت کا مخرج انسان کا وجود ہے۔ اس کا اظہار جوہر کا تعین۔ یہ قوت اتنی لامحدود ہے کہ ستاروں سے آگے بھی کئی نادیدہ جہانوں کی سیر کا تقاضہ انسان سے کرتی رہے گی اور بہ قول اقبال اس کے عشق کا امتحان جاری رہے گا۔ وجودی مفکر اس نتیجہ تک اپنے ذاتی عقاید یا شخصی اور سماجی تجربوں کی وساطت سے پہنچے تھے۔ اقبال کے لیے اس بصیرت کا مخزن کلام الٰہی ہے۔ کہتے ہیں:

> "ہمارے نزدیک قرآن مجید کے مطمحِ نظر سے کائنات کا کوئی تصور اتنا بعید نہیں جتنا یہ کہ وہ کسی پہلے سے سوچے سمجھے ہوئے منصوبے کی زمانی نقل ہے .... قرآن مجید کی رُو سے کائنات میں اضافہ ممکن ہے۔ گویا وہ اضافہ پذیر کائنات ہے۔ کوئی بنا بنایا موضوع نہیں جس کو اس کے صانع نے مدت ہوئی تیار کیا تھا، مگر جواب مادّے کے ڈھیر کی طرح مکانِ مطلق میں پڑا ہے، جس میں زمانے کا کوئی دخل نہیں۔ اس لیے اس کا عدم وجود برابر ہے۔"

یہاں اقبال، برگساں کے جبلی اختیار کے بجائے پاس پرس کے اس خیال سے زیادہ قریب دکھائی دیتے ہیں کہ انسان اتمام یافتہ نہیں ہے بلکہ ایک ایسی ہستی ہے جو اپنی انا کی خود صورت گر ہے۔ اس انا کا عمل ایک نیا موقف پیدا کردیتا ہے اور اپنی ندرت سے سنگِ خارا کو لعل ناب نیز زندگی کو معجزہ کار بناتا ہے۔ (ندرتِ فکر وعمل سے معجزاتِ زندگی۔ ندرتِ فکر وعمل سے سنگِ خارا لعلِ ناب) سارتر کے نزدیک بھی کائنات میں انسان کی فضیلت کا سبب اس کے

اعمال اور مقاصد ہیں۔ زندگی صرف ہونا نہیں بلکہ خود کو بنانا ہے۔ ہائیڈ یگر بھی اس معاملے میں سارتر کا ہم خیال ہے کہ انسان اگر وجود کے امکانات سے کام نہیں لیتا اور اپنی قوتوں کو مہمیز نہیں کرتا تو اس کی روح پتھر بن جاتی ہے۔ ایسی صورت میں اس کا وجود، وجود نہیں بلکہ وجود کا فریب ہوتا ہے، جس دخبر سے عاری اور ارادہ و اختیار سے یکسر بے نیاز۔ اقبالؔ نے بھی اپنی شاعری میں جابجا اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ مٹی کے ایک انبار کی صورت، جب تک انسان ارادہ وعمل کی قوت سے محروم رہتا ہے، اس کی ہستی خام ہوتی ہے اور شوق کی حرارت میں تپنے اور پختہ ہونے کے بعد ہی وہ شمشیر بے زنہار بنتا ہے۔ زندگی ذوقِ پرواز کا نام ہے اور پرواز اسی وقت ممکن ہے جب انسان اپنی حالت سے غیر مطمئن ہو اور اس کی نگاہ نئے جہانوں کی متلاشی ہو۔ مجموعی طور پر اقبالؔ کی فکر اس اعتبار سے وجودیت کے بنیادی موقف کی حامی ہے کہ وہ بھی وجود کو ہر شے پر مقدم سمجھتے ہیں۔ البتہ اپنی انسان دوستی، اپنی مذہبیت اور اجتماعی صورت حال سے اپنی گہری وابستگی کے سبب اقبالؔ وجودیت کے ان ہی میلانات سے طبعاً قریب دکھائی دیتے ہیں جن کی بنیادیں سماجی اور دینی ہیں۔

مغرب کے صنعتی معاشرے اور مشینوں کی حکومت سے بیزاری کے اظہار میں بھی اقبالؔ کی فکر کے ڈانڈے وجودی مفکروں سے مل جاتے ہیں۔ وجودیت ایک فلسفیانہ میلان کے طور پر صنعتی تہذیب کے انتشار اور تضادات کے نتیجے میں سامنے آئی۔ وہ علم جس نے اس معاشرے اور نظام کی بنا ڈالی، اقبال کے خیال میں بھی ناقص اور توازن سے عاری ہے۔ اس علم نے شعور کو تعقل کی دولت عطا کی تو انسان سے اس کی بصیرت چھین بھی لی۔ وہ انسانی سوز اور دوسروں سے سروکار کا وہ جذبہ جو کسی بھی معاشرتی تنظیم کے تحفظ کا ذریعہ بنتا ہے، اس کے بغیر ہماری ہستی ادھوری رہ جاتی ہے اور معاشرہ غیر متناسب۔ اقبال کو اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ بہت سے جدید افکار کو اساس فراہم کرنے والی عقلیت نے انسان کو اتنا مغرور کر دیا کہ زندگی کے بنیادی مطالبات سے بے اعتنائی اس کا شعار بن گئی اور وہ یہ سمجھتا رہا کہ زندگی کی طرف اس نے اپنے تمام فرائض انجام دے دیے ہیں۔ اقبالؔ نے مشینوں کے دھوئیں میں سیہ پوش تہذیب کو انسانیت کے کفن سے تعبیر کیا اور صنعتی انقلاب کے ساتھ ساتھ ایک اخلاقی اور روحانی انقلاب

کے بھی نقیب بن گئے۔ اہم بات یہ ہے کہ سائنسی تہذیب پر اقبالؔ کی تنقید کسی نثری یا مابعد الطبیعاتی زاویۂ نظر کے بجائے فی الواقع ایک نئی حقیقت پسندی کی مرہون منت ہے۔ انھوں نے مغرب سے روشنی حاصل کرنے کے بعد ہی مغربیت کو اپنا ہدف بنایا اور اس نتیجے تک پہنچے کہ سائنسی تہذیب کے ترقی یافتہ انسان نے ستاروں کی گزرگاہیں تو دیکھ لیں لیکن اپنے افکار کی دنیا سے بے خبر رہا۔ حکمت کے خم و پیچ میں وہ اس قدر اُلجھ گیا کہ نفع و ضرر کے فیصلے کی صلاحیت اس میں باقی نہ رہی۔ سورج کی شعاعوں کو اس نے اسیر تو کرلیا لیکن زندگی کی شب تاریک اس کی قوتوں سے سحر نہ ہوسکی۔ اس کا دماغ روشن ہے لیکن دل تیرہ رنگ۔ وہ ظاہر میں آزاد ہے لیکن باطن میں گرفتار۔ اس کی جمہوریت دیو استبداد کی قبا ہے اور تجارت جوا۔ یہ ہی وہ اسباب ہیں جن کی بنا پر یہ تہذیب جواں مرگی کے المیے سے دوچار ہے اور اس المناک حقیقت کی مظہر کہ وجود اور اس کے گردو پیش کی دنیا کے مسائل صرف مادّی وسائل کی فراوانی سے حل نہیں کیے جاسکتے۔ نئی حسیت میں شامل وجودی تصورات سے اقبال کے اختلافات کا سلسلہ یہیں سے شروع ہوتا ہے۔ اقبال کی مقصدیت یا زندگی کی غائیت کے تصور نے اقبال کو سماجی اور سیاسی اور تہذیبی بحران کی طرف تو متوجہ کیا لیکن شخصی اور انفرادی بحران کے تجربے سے وہ **لاتعلق** رہے۔ یہ اقبالؔ کی اپنی دینی روایت کا جبر ہے۔ عشق یا عرفان ذات کی انتہائی منزل انھیں امام حسینؑ کی قربانی میں دکھائی دی۔ اسمٰعیلؑ جس عشق کی ابتدا تھے، حسینؑ اس کی نہایت تھے۔ کامیو نے مسیحؑ کے مصلوب ہونے کو معصومیت کے قتل سے تعبیر کرتے ہوئے کہا تھا کہ عیسائیت کا جوہر ناانصافی کے نظریے پر مبنی ہے کیوں کہ عیسائی جب اُن کی قربانی کو ضروری قرار دیتے ہیں تو اس نکتے کو نظر انداز کردیتے ہیں کہ ایک معصوم انسان کو غلط اسباب کی بنا پر قتل نہیں کیا جانا چاہیے تھا۔ اس اعتبار سے امام حسینؑ کی شہادت بھی اصلاً اُن کے ماحول کے بحران سے مربوط ہوجاتی ہے جہاں وسیع تر مقاصد کی حفاظت کے لیے وہ اپنی ذات کو پس پشت ڈال دیتے ہیں یا ذات اور غیر ذات کے درمیانی خط کو مٹا دیتے ہیں۔ سماجی وجودیت اور دینی وجودیت دونوں کی حدیں اس زاویۂ نظر سے ایک معینہ بیرونی نقطے پر ختم ہوجاتی ہیں اور یہ معمہ حل ہونے سے رہ جاتا ہے کہ اگر سماجی اور مذہبی قدروں کا بحران ذاتی بحران کا حصہ نہ بن سکے تو اس وقت اس کا حل کیا

ہوگا؟ اور اگر ذات اس بحران سے کلیتہً ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور اسے شخصی تجربہ بنا لیتی ہے، یا دوسرے لفظوں میں محدود انا لامحدود انا بن جاتی ہے تو اس کی انفرادیت کے معنی کا تعین کیوں کر ہوگا؟ جو لوگ وجودیت کے مختلف نظریوں کی جہت اور ان کے درمیانی امتیازات کو نظر انداز کر کے نئی حسیت کا بنیادی فلسفہ وجودیت میں ڈھونڈتے ہیں ان کی الجھن کا اصل سبب یہی ہے کہ وہ ایک ساتھ تمام وجودی مفکروں کے نظریات کا اطلاق نئے میلانات پر کرتے ہیں۔ چناں چہ جدیدیت کی بنیادی حقیقتیں افکار کی اس بوقلمونی میں گم ہو جاتی ہیں۔ جدیدیت وجودیت کے فلسفیانہ تصورات کو کلی طور پر تسلیم نہیں کرتی، چناں چہ اقبالؔ کی وجودی فکر سے بھی، اس کی کلیت کے ساتھ جدیدیت کا تعلق اس امر کے پیش نظر قائم کرنا غلط ہوگا کہ اقبالؔ نے انسانی وجود کی فضیلت کے لیے اظہار و عمل کا جو خاکہ ترتیب دیا ہے وہ اپنی رنگ آمیزی کی خاطر ایک فوق البشر کی توانائیوں کا طالب ہے۔ جدیدیت بشریت کے حدود کو سمجھتی ہے اس لیے اس کے پاس کسی فوق البشر کا تصور نہیں۔ آدرش پرستی کے رجحان سے فکری بعد جدیدیت کو ترقی پسندی کے ردعمل کی شکل بھی دیتا ہے اور روایت سے اس کے انحراف کو وسیع تر منطقوں تک بھی لے جاتا ہے۔ ہمیں یہاں یہ امر ملحوظ رکھنا چاہیے کہ اقبال ایک شاعر ہی نہیں ایک مصلح، معمارِ قوم اور فلسفی بھی تھے اور ان کے احساسات کی اپنی منطق بھی تھی۔ مزید برآں یہ کہ انسانی صورت حال سے وابستہ مسئلے ان کے لیے صرف ذہنی مسئلے نہیں تھے۔ وہ اس صورتِ حال کو محض اپنی خاطر ہی نہیں، دوسروں کی خاطر بھی تبدیل کرنا چاہتے تھے اور اپنے عقائد، ایقانات اور اپنی جذباتی ترجیحات کے مطابق انھوں نے بہتر دنیا کی ایک امکانی تصویر بھی سینے میں چھپا رکھی تھی۔

لیکن اقبالؔ ایک ترقی یافتہ فنی بصیرت سے بہرہ ور ہونے کے باوجود فن کے جس تصور کو مستحسن سمجھتے تھے اس کی سطح انیسویں صدی کی اصلاحی شاعری اور بیسویں صدی کی ترقی پسند شاعری سے بلند تر نہیں ہے۔ شاعری کا مقصد وہ اپنی قوم تک ''مفید مطلب خیال پہنچانا'' اور ''ایک جدید معاشرے کی تعمیر میں مدد دینا'' تصور کرتے تھے اور اس تصور کے تحت خود کو ''شاعرِ محض'' سمجھے جانے کے خلاف تھے۔

اس طرح اپنے لسانی موقف کی تائید کے لیے اقبالؔ نے لسانی ارتقا کے فطری قانون

سے جواز فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔ نئی شاعری جس لسانی پیرائے کی تشکیل میں مصروف ہے اس کا مقصد نئے ذہنی عمل اور اسلوب سے مطابقت پیدا کرنا ہے۔ اس مطابقت کے لیے ضروری ہے کہ زبان کے ڈھانچے کو لوچ دار اور وسیع کیا جائے۔

اقبالؔ کے افکار اور فنی تصورات پر اس بحث کا ماحصل یہ ہے کہ بیسویں صدی کی اردو شاعری کے پس منظر میں ان کی آواز ہر چند کہ جذبہ و خیال کے نئے جہانوں کو دریافت کرنا چاہتی تھی اور لسانی مذاق و معیار کے مروجہ حدود کو بھی انھوں نے بساط بھر عبور کرنے کی کوشش کی مگر فن کی مقصدیت کا واضح شعور اور کائنات ارضی کو ہم دوشِ ثریا بنانے کی غرض سے ایک مثالی وجود کا تصور نئی حسیت کے بعض بنیادی عناصر سے انھیں محروم کر دیتا ہے۔ اقبالؔ ایک ارضِ خواب (یوٹو پیا) کے جویا تھے۔ جدیدیت خوابوں کے انتشار اور بے چارگی کا مرقع ہے۔ اقبالؔ آدم کی عظمت کے نغمہ خواں ہیں، جدیدیت زوال آدم کی کہانی۔ اقبال خودی اور خود شناسی کے جوہر کی پرورش کر کے فرد کو معاشرتی کُل سے ایک بے جان مادّے کی طرح چمٹے رہنے کے بجائے اس کی تسخیر کا درس دیتے ہیں۔ جدیدیت کا ارتکاز بھی فرد پر ہے لیکن وہ فرد کی ہزیمتوں اور پسپائی کے مظاہر میں بھی اس کے وجود کی حقیقت کا سراغ لگاتے ہیں۔ اقبال نے داخلی تحرک کی اہمیت جتا کر غیر مادّی سطحوں پر گزاری جانے والی زندگی اور اس کے تجربوں کی معنویت پر زور دیا لیکن اونچے آدرشوں اور بے نہایت مقاصد کے بلند بام سے نیچے نہیں اترے۔ جدیدیت آدرشوں کے فریب اور اعلیٰ مقاصد کی بے حرمتی کے سبب تڑی مڑی شخصیتوں اور مجروح حقیقتوں کی سطح اور اس میں مخفی المیوں سے صرفِ نظر کر کے کسی بلندی کو صدا دینے پر مائل نہیں ہوتی۔ اقبالؔ آنکھوں میں آتشِ رفتہ کی چمک لیے کھوئے ہوئے جہانوں کی جستجو میں منہمک تھے۔ جدیدیت حرارتوں سے عاری اور بے نور نگاہوں کی تلاشِ ذات کا منظر نامہ بھی ہے۔ ان حقائق کے پیشِ نظر، اقبال کی شاعری میں نئے انسان اور عہد کے مسائل کی آگہی اور نئی شعریات کے اصولوں سے مطابقت کے چند نشانات کے باوجود اقبالؔ کی شاعری اور فکر نئی حسیت اور نئی شاعری سے مختلف مراکز اور منزلوں کی جستجو بھی کرتی ہے۔

اقبال اور صنعتی تمدن

صنعتی تمدن ایک نیا ذہنی استعارہ بھی ہے جس سے انسان کی جذباتی زندگی میں الجھے ہوئے سوالوں کا ایک طویل سلسلہ جڑا ہوا ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں صنعتی ترقی کی مجنونانہ دوڑ کے خلاف دانش وروں کے ایک حلقے سے احتجاج کی صدا بلند ہوئی تو ایک دوسرے حلقے نے اسے دل و نظر کی بے بصری اور سائنس کے تئیں جارحیت سے تعبیر کیا یعنی اس معاملے میں اثبات و نفی کی لہریں ایک ساتھ نمودار ہوئیں۔ اس سے پہلے دو صدیوں نے سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی کے جو خواب ترتیب دیے تھے اب ان کی تعبیروں پر غور و فکر کی ایک نئی جہت سامنے آئی۔ یہ جہت ترقی یافتہ ممالک کے لیے اسی درجہ نئی تھی جتنی کہ ان پس ماندہ معاشروں کے لیے جو مادّی ترقی کو سامانِ نجات سمجھتے تھے۔ اسی لیے مادّی اعتبار سے خوش حال معاشروں نے ہی سب سے پہلے صنعتی تمدن کے عطیات پر شک و شبہے کی نظر ڈالی اور اس کے خلاف آواز اٹھائی نئی تمدنی اقدار کے ایک ترجمان نے کہا کہ یہ احتجاج دہشت کی ایک چیخ ہے جسے واہموں اور بے جا وسوسوں سے غذا ملتی ہے۔ انھوں نے یہ حقیقت نظر انداز کر دی کہ بیسویں صدی کے مسائل گزشتہ ادوار کی نسبت کہیں زیادہ پیچیدہ ہیں۔ اب سے پہلے عام طور پر یہ ہوتا رہا کہ کسی انقلاب آفریں سیاسی واردات نے زندگی کے بعض اسالیب کو صدمے پہنچائے اور نتیجے میں ذہنی یا جذباتی ردعمل کی چند نئی صورتیں سامنے آگئیں۔ لیکن بیسویں صدی کے سوالات کی بنیاد محض کوئی

سیاسی واردات نہ تھی بلکہ زندگی کا ایک نیا رویہ، ایک نیا جذباتی، تمدنی، نفسیاتی اور ذہنی ماحول تھا جس کی جڑیں صنعتی فتوحات کے علاقوں میں پھیلی ہوئی تھیں۔ اقبال نے تمدنی زندگی کے کمال کو شرافت کے زوال سے تعبیر کیا۔ اُدھر ترقی یافتہ ملکوں میں یہ خیال تیزی سے عام ہونے لگا کہ نئی تعمیر میں تخریب کی صورتیں ایک ناگزیر چیز کی صورت میں موجود ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ صنعتی ترقی کا ارتقا جیسے جیسے تیز تر اور اس کا افق وسیع تر ہوتا گیا، اس میں گُندھے ہوئے انحطاط کی پرچھائیں اسی تناسب سے طویل ہوتی گئی۔ اس احساس میں شدت پیدا ہوتی گئی کہ مغرب کا صنعتی معاشرہ آسودگی کا ایک پُرفریب منظر نامہ ہے۔ روز مرہ زندگی کے معیار بلند تر دکھائی دیتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ معاشرے کا عام شہری صنعتی پیداوار کی کھپت اور اس طرح ایک سرمایہ پرست تمدنی قدر کی توسیع کا ذریعہ بھی بن گیا ہے۔ فطری زندگی اور مظاہر کی شکلیں بگڑتی جارہی ہیں۔ اجتماعی موت کا آسیب، ایٹمی ہتھیاروں کی ہلاکت اور فراوانی کا نتیجہ ہے اور انسان اس اندوہناک احساسِ تفاخر میں مبتلا ہے کہ اب وہ خود کو تباہ کرنے پر قادر ہے۔ اس معاشرے کے ایک ممتاز دانش ور نے صورت حال کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ نتائج اخذ کیے کہ:

۱۔ صنعتی ترقی کی تنظیم کے لیے مسلسل وسیع ہوتی ہوئی وحدتوں کا قیام ناگزیر ہے اور ان کی کارکردگی میں اضافہ فرد کے مفادات پر قوم یا معاشرے کے مفادات کو فوقیت دینے کا تقاضا کرتا ہے۔

۲۔ مشینوں کی حکومت انسانی طرزِ عمل کی ایک ایسی تصویر کشی کرتی ہے جس میں خود انسان کی حیثیت ایک حساس مشین سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ انسانی عظمت کے دوسرے سرچشمے نظر سے اوجھل ہوجاتے ہیں۔

۳۔ تکنیکی ترقی نے تباہی کے طریقوں کو بہت کارگر بنادیا ہے اور یہ اندیشہ قوی ہوتا جارہا ہے کہ انسان اپنی تکنیکی وسائل کو کہیں اپنی ہی ہلاکت کے لیے استعمال نہ کر بیٹھے۔

اقبال اردو کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اس مسئلے کے مادّی اور مابعد طبیعی پہلوؤں پر ایک ساتھ نظر ڈالی ہے۔ چناں چہ وہ مادّی انقلاب کے نتیجے میں کسی روحانی اور اخلاقی انقلاب کی توقع کی بجائے مادّی انقلاب کو ایک پہلے سے طے کیے ہوئے اخلاقی ضابطے کا پابند بنانے

پر زور دیتے ہیں۔ چوں کہ یہ مسئلہ ایک اجتماعی تناظر رکھتا ہے اس لیے صنعتی تمدن کے بحران کا تجزیہ کرتے وقت اقبال نے شخصی یا انفرادی بحران سے زیادہ قومی اور معاشرتی بحران یا دوسرے لفظوں میں ایک ہمہ گیری تہذیبی المیے کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ انسانی تاریخ کو وہ انسانی استعداد کی ٹکنالوجیکل توسیع کے عمل سے زیادہ ایک اضافہ پذیر کائنات، ایک آزمائے ہوئے نظامِ اخلاق اور اسلوب زیست کی توسیع کا عمل سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں صنعتی تمدن کے مسائل کے ساتھ ساتھ ان کے حل کی طرف اشارے بھی بہت واضح ہیں۔ دہشت کی وہ چیخ جو مغربی دانش وروں کے ایک حلقہ سے بلند ہوتی تھی اقبال کی شاعری میں ایک نئی کوشش تعمیر کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ وہ صنعتی تمدن پر سایہ فگن قدروں اور اسالیب فکر کی تنقید چاہے سخت لہجے میں کرتے ہوں لیکن کہیں بھی اس نفسیاتی خوف کے شکار دکھائی نہیں دیتے جس نے صنعتی تمدن کی ہر حقیقت کو سماجی مفکروں کے ایک بڑے حلقہ کی فکر کا آسیب بنا دیا تھا۔ چہار طرف پھیلے ہوئے جذباتی اور ذہنی انتشار کے ماحول میں بھی وہ اپنے اندرونی نظم وضبط کو برقرار رکھتے ہیں۔ اس تمدن کی پروردہ قدروں سے بے اطمینانی کے اظہار کا سلسلہ بانگ درا کی نظم عقل و دل سے شروع ہوا ہے جس میں اقبال زندگی کے تمام وکمال مادّی تصور کو اساس فراہم کرنے والے علم کی حیثیت پر طنز کرتے ہیں۔ اسے ایک مستقل بے تابی کا سرچشمہ اور زمان ومکان کے حدود میں پابہ زنجیر حقیقت قرار دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ صرف مادّی دنیا اور اس کے مناسبات اقبال کے مثالی انسان کی سرگرمیوں کے حدود کا تعین نہیں کرتے۔ مذہب کے امکان پر گفتگو کرتے ہوئے انھوں نے یہ بات بھی کہی تھی کہ:

> ''جس مایوسی اور دل گرفتگی میں آج کل کی دنیا گرفتار ہے اور جس کے زیر اثر انسانی تہذیب کو ایک زبردست خطرہ لاحق ہے، اس کا علاج نہ تو عہد وسطی کی صوفیانہ تحریک سے ہوسکتا ہے اور نہ جدید زمانہ کی وطنی قومیت اور لادینی اشتراکیت کی تحریکوں سے۔ اس وقت دنیا کو حیات نو کی ضرورت ہے۔ اگر عصرِ حاضر کا انسان دوبارہ وہ اخلاقی ذمے داری اٹھا سکے گا جو جدید سائنس نے اس پر ڈال رکھی ہے تو صرف مذہب کی بدولت۔''

(خطبہ: کیا مذہب کا امکان ہے؟)

اسی خطبہ میں آگے چل کر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ:۔

"جب تک انسان کو اپنے آغاز و انجام یا دوسرے لفظوں میں اپنی ابتدا اور انتہا کی کوئی جھلک نظر نہیں آتی وہ کبھی اس معاشرے پر غالب نہیں آ سکتا جس میں باہم دگر مقابلے اور مسابقت نے ایک نہایت غیر انسانی شکل اختیار کر رکھی ہے اور نہ اس تہذیب و تمدن پر غالب آ سکتا ہے جس کے روحانی وحدت اس کی مذہبی اور سیاسی قدروں کے اندرونی تصادم سے پارہ پارہ ہو چکی ہے۔"

یعنی اقبال کا بنیادی مسئلہ معاشرے کی روحانی وحدت کے قیام کے استحکام کا ہے۔ برق و بخارات ان کے نزدیک صرف اس قوم کے کمال کی حد بن سکتے ہیں جو فیضان سماوی سے یک سر محروم ہو چکی ہو۔ اقبال کو پریشانی اس بات سے ہے کہ صنعتی ترقی کے حصول کی خاطر اہلِ مغرب نے جو قیمت ادا کی ہے اس کے بعد ان کے پاس جو کچھ بھی رہ گیا ہے وہ سچائی نہیں بلکہ سچائی کا فریب ہے۔ نظر کے اس زاویہ کا عکس اقبال کے ابتدائی کلام میں بہت واضح نہیں ہے، سوائے ایک نظم (مارچ ۱۹۰۷) کے جس میں مغربیوں کو وہ قدرے معلمانہ انداز میں یہ بتاتے ہیں کہ خدا کی بستی دکان نہیں ہے اور انھیں اس آنے والی گھڑی کے خطرے سے آگاہ بھی کرتے ہیں کہ تہذیب کا یہ نگار خانہ کوئی دم میں آپ اپنے ہاتھوں اُجڑ جائے گا۔ "بانگ درا" میں اس نوع کے اشعار بڑی حد تک اکبر الہ آبادی کی تنقید مغرب کی توسیع ہیں۔ بعد کی شاعری میں اختلاف کی یہ لے ایک مفکرانہ آہنگ میں ڈھل گئی ہے اور اس میں نفرت، حقارت، تمسخر یا سراسیمگی کی بجائے ایک پُر جلال اعتماد اور ایک پیغمبرانہ آگہی کا نقش بہت روشن ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو اس باب میں اقبال کی بصیرت زیادہ سے زیادہ ایک ہاری ہوئی شخصیت کے تعصبات کی جذباتی تاویل بن کر رہ جاتی اور جس مہیب درد کے ساتھ، اپنے پورے وجود کے حوالے سے، انھوں نے اس تجربہ کا ادراک کیا تھا اس کا سارا تاثر اک ہسٹیریائی چیخ پکار یا گریہ وبکا کے شور میں گم ہو جاتا پھر تہذیبی واردات پر شعر کہنے کے بجائے وہ ایک مخصوص تہذیبی فکر کو بس نظم کرتے رہتے۔ لیکن اقبال بہ یک وقت ایک شاعر، ایک مفکر اور ایک مذہبی انسان کے فرائض ادا کرتے

ہیں اور ایک سی کامیابی کے ساتھ اپنی ان تینوں حیثیتوں کا تحفظ کرتے ہیں۔

صنعتی تمدن کے تضادات اور تعینات پر اقبال نے اپنے اشعار میں جو اشارے کیے ہیں ان کا خلاصہ کم و بیش ان ہی کے الفاظ میں یوں ہے کہ "شیشۂ تہذیب حاضر مئے لا سے لبریز ہے اور ساقی کا ہاتھ پیمانۂ الاّ سے خالی" اس تہذیب کے سُر رنگیت کا سارا جادو صرف، "زخمۂ در کی تیز دستی" کا مرہون منت ہے۔ اس تہذیب کی جنت "ان جلووں سے آراستہ ہے جو پابۂ رکاب ہیں۔" ایوانِ فرنگ "سست بنیاد" ہے اور یہ بنیاد ایک سیل بے پناہ کی زد پر" ہے۔ یہ "بے حرم تہذیب اس پھل کی مثال ہے جو کسی آن خود بہ خود گر پڑے گا۔" بے کاری، عریانی، مے خواری، افلاس" سب اسی کے پھل کے ذائقے ہیں۔ وہ تہذیب جس کا "ضمیر تاجرانہ ہے، جس کا کمال شرافت کے زوال کا مترادف ہے، جس کی رنگینی فقط فریبِ نظر ہے اور جس کا معاش آدم کشی اور غارت گری ہے۔ اس کے مقامات مومن کی انتہائے راہ نہیں ہیں۔" اس تہذیب کی عطا کردہ آزادی کا باطن گرفتاری ہے۔ اس کے مے خانوں میں "سرور شراب پر مقدم" ہے۔ یہ تہذیب از سرتا کمر زرہ میں صرف اس لیے ڈوبی ہوئی ہے کہ "باطل" کی حفاظت کر سکے۔ یہ تہذیب قلب و نظر کا فساد ہے اور اس کے بُت کدوں، مدرسوں اور کلیساؤں میں عقل عیار کی نمائش ہوس کی خوں ریزیوں پر پردے ڈالتی ہے۔ وہ وادیٔ ایمن شایانِ تجلی نہیں کہ عیش فراواں کے باوجود اس کے مکینوں کے دل سینۂ بے نور میں محروم تسلی ہیں۔"

مختصر یہ کہ اقبال کبھی کھلے بندوں اور کبھی ڈھکے چھپے لفظوں میں جس تمدن کو اپنی تنقید کا ہدف بناتے ہیں، بادی النظر میں اس کا کوئی بھی گوشہ منور نہیں دکھائی دیتا۔ گویا کہ یہ تمدن اس سیاہ آندھی کی مثال ہے جس کی حیات مختصر سہی لیکن جس نے روشنی کے تمام جزیروں کو نگاہ سے اوجھل کر دیا ہے۔ صنعتی کمالات کا ترتیب دیا ہوا منظر نامہ از اول تا آخر تاریک ہے اور تاریخ و تہذیب کے سفر میں اجالے کی ایک بھی لکیر مہیا کرنے سے قاصر ہے لیکن متذکرہ اشاروں سے قطع نظر اگر اقبال کے بعض دوسرے ارشادات پر نظر ڈالی جائے تو یکسر بدلا ہوا رخ سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر اپنے ایک ابتدائی مضمون (مطبوعہ مخزن، ماہ اکتوبر، ۱۹۰۴ء) میں اقبال قومی زندگی کا تجزیہ کرتے ہوئے سائنسی فتوحات کی مدح سرائی بھی

کرتے ہیں اور کہتے ہیں۔

> "نظامِ قدرت کے وہ تمام قویٰ جن کے ناقابل تشریح عمل سے مرعوب ہوکر قدیم قومیں انھیں ربوبیت کے لباس سے مزین کر کے ان کے لیے عظیم الشان معابد تعمیر کیا کرتی تھیں، جو موجودہ علوم کی وساطت سے انسان کے دست بستہ غلام ہیں اور یہ ظلوم وجہول اس عظیم الشان امانت کا بار اُٹھائے، جس کے اٹھانے سے پہاڑوں نے بھی انکار کر دیا تھا، اپنے اشرف المخلوقات ہونے پر بجا ناز کر رہا ہے۔ اس کی مستفسرانہ نگاہیں قدرت کے سربستہ رازوں کو کھول رہی ہیں اور اس کا دماغ ان ہی علمی فتوحات کے سہارے پہاڑوں، سمندروں، دریاؤں حتیٰ کہ چاند، سورج اور ستاروں پر بھی حکومت کر رہا ہے۔ یہ ہے وہ تغیر جو زمانہ حال کو زمانہ ماضی سے ممیز کرتا ہے اور جس کی حقیقت اس امر کی متقاضی ہے کہ تمام قومیں جدید روحانی اور جسمانی ضروریات کے پیدا ہوجانے کی وجہ سے انھیں اپنی زندگی کے لیے نئے سامان پہنچائیں"

اقبال اس مضمون میں یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ "نوعِ انسان کی موجودہ ترقی...... کوئی سستے داموں کی چیز نہیں ہے اور اس کی خاطر سینکڑوں قوموں نے زبردست قربانیاں دی ہیں۔ یہ ترقی جو ایک مسلسل جہد کا ثمر ہے، نئے انسان کے روحانی اور مادّی تقاضوں کے سبب وجود میں آئی ہے۔" پس اقبال ان معاشروں کو جن کے ہاتھ میں اس ترقی کی باگ ڈور ہے پس ماندہ قوموں کا آئیڈیل بھی کہتے ہیں:

> "حال کی قوموں کی طرف نظر دوڑاؤ تو معلوم ہوگا کہ امریکا اور آسٹریلیا کی اصلی قومیں ایک اعلیٰ تر تمدن و تہذیب کے سیلِ رواں کے آگے قریباً قریباً نیست و نابود ہوگئی ہیں اور ممالک ایشیا میں چینی، ایرانی اور وسط ایشیا کی قومیں اس قانون کے عمل سے روز بہ روز متاثر ہورہی ہیں۔ حال کی قوموں میں سے دیگر مغربی اقوام کے علاوہ ایشیا میں جاپان اور فرنگستان میں اہلِ اطالیہ دو قومیں ایسی ہیں جنھوں نے موجودہ تغیر کے مفہوم کو سمجھ کر اپنے تمدنی، اخلاقی اور سیاسی حالات

کو اس کے مطابق کرنے کی کوشش کی ہے۔''

اقبال نے اس مضمون میں جاپانیوں کو نہ صرف یہ کہ صنعتی ترقی کی بنیاد پر ایشیا کی تمام قوموں میں سب سے ممتاز حیثیت دی ہے بلکہ یہ بھی کہا ہے کہ'' اس قوم نے جو مذہبی لحاظ سے ہندوستان کی شاگرد تھی، دنیوی اعتبار سے ممالک مغرب کی تقلید کر کے ترقی کے وہ جوہر دکھائے کہ آج دنیا کی سب سے مہذب اقوام میں شمار ہوتی ہے۔'' اور'' چوں کہ ایشیا کی قوموں میں جاپان نے رموز حیات کو سب سے زیادہ سمجھا ہے اس واسطے یہ ملک دنیوی اعتبار سے ہمارے لیے سب سے اچھا نمونہ ہے۔'' ہندوستان کے سلسلے میں وہ یہ سوچتے ہیں کہ'' جب تک یہ ملک صنعتی نہ ہوگا اور اس کے باشندے جاپانیوں کی طرح اپنے پاؤں پر نہ کھڑے ہوں گے اس وقت تک جسمانی اور اخلاقی لحاظ سے ضعیف و ناتواں رہیں گے۔'' ایشیا کی تجارتی عظمت کا خواب اقبال کے لیے اس کی اخلاقی عظمت کے خواب سے مماثل تھا۔ یورپ جاتے ہوئے بمبئی میں ایک ہوٹل کے دوران قیام اقبال کی ملاقات ایک یونانی سے ہوئی جو چین سے آرہا تھا اور پیشے کے لحاظ سے سوداگر تھا۔ اقبال کے ایک سوال کے جواب میں اس نے کہا کہ'' چینی اب ہماری چیزیں نہیں خریدتے۔'' اقبال نے اپنے ایک خط (بنام مولوی انشاء اللہ خاں مورخہ ۱۲ر ستمبر ۱۹۰۵ء) میں اس واقعے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ:۔

> ہندیوں سے تو یہ اینی ہی عقل مند نکلے کہ اپنے ملک کی صنعت کا خیال رکھتے ہیں۔ شاباش انیمیو، شاباش۔ نیند سے بیدار ہو جاؤ۔ ابھی تم آنکھیں مل رہے ہو کہ اس سے دیگر قوموں کو اپنی اپنی فکر پڑ گئی۔ ہاں ہم ہندوستانیوں سے یہ توقع نہ رکھو کہ ایشیا کی تجارتی عظمت از سر نو قائم کرنے میں تمہاری مدد کر سکیں گے......''

کسی قوم کی تجارتی عظمت اور اقتصادی آزادی کا قیام اقبال کے نزدیک اس انفرادیت، عزت اور قومی وقار کی سب سے بڑی ضمانت تھا۔ سرمایہ دارانہ استحصال سے نجات بلکہ اس جبر کے خاتمے کی امید بھی اسی حقیقت میں مضمر تھی۔ دنیا کی مہذب اقوام میں جاپانیوں کے امتیاز کا ذکر کرتے ہوئے اقبال نے یہ معنی خیز جملہ بھی لکھا ہے کہ'' اس امتیاز کی وجہ یہ نہیں ہے کہ

جاپانیوں میں بڑے بڑے فلسفی یا شاعر یا ادیب پیدا ہوئے بلکہ جاپانی عظمت کا تمام تر دارومدار جاپانی صنعت پر ہے۔'' کسی قوم کی قوت کے اندازے کے لیے اقبال اس کے کارخانوں کو میزان بناتے ہیں اور یہ تک کہتے ہیں کہ'' بڑھئی کے ہاتھ جو محنت اور مشقت کے سبب کھردرے ہوگئے ہوں، ان نرم نرم ہاتھوں کی بہ نسبت بہ درجہا خوب صورت اور مفید ہیں جنھوں نے قلم کے سوا کسی اور چیز کا بوجھ کبھی محسوس نہیں کیا۔'' ذہنی سطح پر اس ترقی کی راہ ہموار کرنے کے لیے اقبال فقہا کے استدلال حتیٰ کے شریعت اسلامی کو بھی ایک نظر ثانی کا محتاج قرار دیتے ہیں۔ اور اس ضمن میں حقوقِ نسواں اور تعدادِ ازدواج (جسے مروّجہ صورت میں وہ زنا کا شرعی بہانہ کہتے ہیں) کے سلسلے میں ایک ایسے انقلاب آفریں موقف کا اظہار کرتے ہیں جس کی بنیادیں ان کی قوم کے عام روّیوں سے کوئی علاقہ نہیں رکھتیں اور ایک ایسے حقیقت پسندانہ شعور کا پتہ دیتی ہیں جس کی تشکیل ان کے عہد کے تمدنی حقائق کے ہاتھوں ہوئی ہے۔ اپنے ایک اور مضمون (ملتِ بیضا پر ایک عمرانی نظر۔ مترجمہ مولوی ظفر علی خاں) میں صنعتی تعلیم کو اقبال ایک تہذیبی اور اخلاقی نصب العین تک رسائی کا ذریعہ کہتے ہیں۔ ایک عام غلط فہمی اس سلسلے میں یہ ہے کہ اقبال کے تہذیبی تصورات ان کے ذہنی اور شعوری ارتقا کے ساتھ بتدریج تبدیل ہوتے گئے چناں چہ بعض اہل نظر اس غلط فہمی کا شکار ہیں کہ اقبال نے اپنے کئی جذباتی مسئلے متضاد ایقانات کی مدد سے حل کیے اور یہ بھی کہ اپنی زندگی کے آخری ادوار میں فکر کے جن منطقوں سے اقبال چمٹے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، ان کی تردید اقبال ہی کے ابتدائی افکار سے ہوتی ہے۔ چناں چہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کے شناس نامے بھی بدلتے گئے۔ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جاچکا ہے، بانگ درا میں صنعتی تمدن کے مسائل کا عکس بہت دھندلا ہے اور بس اکا دکا اشعار میں بار پا سکا ہے۔ جب کہ بعد کے مجموعوں میں فرنگی مدنیت یا صنعتی فتوحات پر طنز و تعریض میں شدت بھی ہے اور تواتر بھی۔ اقبال بعض مقامات پر جس مظہر کو ترقی کا نام دیتے ہیں اس کو دوسرے موقعوں پر معکوس بھی کہتے ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ خالص ذہنی اور جذباتی سطح پر اقبال کی بعد کی شاعری اپنے عہد کے حصاروں کو توڑتی ہوئی انسانی تجربہ کے ان اسرار اور ارتعاشات کی خبر لاتی ہے جو صرف مادی یا ارضی نہیں ہیں لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ حقیقت بھی مسلم ہے کہ فی نفسہ ترقی یا تعلیم یا

ایک ہمہ جہت کامرانی کے حصول کی خاطر طرزِ عمل یا رویے کا وہ بعد جو ایک صنعت آفریدہ سائنسی شعور سے منسلک ہے، ان سب کی بابت اقبال کا موقف کم و بیش ہمیشہ ایک سا رہا اور تخیل کے جہانوں کی سیر سے وہ جب جب بھی اپنی زمین پر واپس آئے، ان کا زاویہ نظر صنعتی معاشرے کے ایک عام حقیقت پسند انسان سے کچھ زیادہ مختلف نہیں رہا۔ چناں چہ علی گڑھ میں جامعہ کے قیام (۲۹ر اکتوبر ۱۹۲۰ء) کے بعد جب گاندھی جی نے اقبال کو اس قومی ادارے کی سربراہی قبول کرنے کی دعوت دی تو جواباً اقبال نے لکھا کہ:۔

''ہم جن حالات سے دوچار ہیں، ان میں سیاسی آزادی سے قبل معاشی آزادی ضروری ہے اور اقتصادی لحاظ سے ہندوستانی مسلمان دوسرے فرقوں کے مقابلے میں بہت پیچھے ہیں۔ بنیادی طور پر انھیں ادب اور فلسفے کی نہیں، بلکہ ٹیکنیکل تعلیم کی ضرورت ہے جس کی بنا پر انھیں معاشی آزادی حاصل ہوگی۔ اس لیے فی الحال انھیں اپنی صلاحیتیں اور توجہ اسی موخر الذکر طریقہ تعلیم پر مرکوز کرنی چاہیے۔ جن معزز حضرات نے علی گڑھ میں نئی یونی ورسٹی قائم کی ہے انھیں چاہیے کہ اس نئے ادارے میں خصوصی طور پر طبعی علوم کے ٹیکنیکل پہلو پر زور دیں اور اسی کے ساتھ ساتھ حسب ضرورت مذہبی تعلیم کا بھی انتظام کریں۔''

(خط مورخہ ۲۰رنومبر ۱۹۲۰ء)

تو کیا اس سے یہ سمجھا جائے کہ صنعتی ترقی کے ساتھ رونما ہونے والے مسائل کے باب میں اقبال عمر بھر ایک تضاد کے شکار رہے؟ یہاں آگے بڑھنے سے پہلے یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ کسی ارتقا پذیر ذہن کے لیے ہر سچائی مطلق نہیں ہوتی۔ نہ تمام سچائیوں میں اصلاً زمین و آسمان کا وہ فرق ہوتا ہے جو عام لوگوں کو نظر آتا ہے۔ اقبال ایک تخلیقی ذہن رکھتے تھے سو کسی واقعے کی حقیقت کو پہچاننے کے عمل میں یا بہ ظاہر ایک دوسرے سے مختلف اور دور افتادہ حقیقتوں کے ادراک میں ان کے رویے کا عام انسانوں سے کچھ الگ ہونا فطری تھا۔ ہمارے عہد کی بیش تر سچائیوں کی طرح صنعتی تمدن اور اس کی ترقی کی حقیقت بھی باہم متصادم عناصر کی آمیزش سے وجود میں آئی ہے۔ یوں بھی افکار کا تضاد کبھی کبھی اتنا بڑا عیب نہیں ہوتا جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں۔ وہ

پُر پیچ اور خود کو کاٹتی ہوئی سچائی جو ایک ہی انسانی تجربے یا زندگی کے ایک ہی دائرے کی تہہ میں مخفی ہوتی ہے، صنعتی تمدن کے تئیں اقبال کے بنیادی رویے کی اساس بھی ہے۔

یہاں اس واقعے پر دھیان دینا بھی ضروری ہے کہ اقبال مغربی تمدن کے تمام "عمدہ اصولوں" میں اسی اسلامی روح کو جلوہ گر دیکھتے ہیں جو ان کی بصیرت کا نقطۂ ارتکاز یا دین و دنیا کے تمام معاملات میں ان کے حواس کی عناں گیر ہے۔ کئی جگہ پر اقبال نے اپنے اس یقین کا اعادہ کیا ہے کہ "وہ تمام اصول جن پر علومِ جدیدہ کی بنیاد ہے مسلمانوں کے فیض کا نتیجہ ہیں۔" ترقی یافتہ قوموں نے مظاہر اور آثارِ کائنات کو مسخر اس لیے کیا کہ انھوں نے اشیا کی حقیقت کا سراغ لگالیا تھا۔ اقبال اسی جستجو کو روحِ اسلامی کی غایت سمجھتے ہیں کہ اس جستجو کو ہمیشہ فعال اور متحرک اور سرگرم رکھنے کی ضامن یہی روح ہے۔ ہر تصور کی طرح صنعتی ترقی کا تصور بھی مشروط ہے۔ اس طرح اقبال نے اک طرف تو اس خلا کو پُر کرنے کی کوشش کی جو کسی منظم اخلاقی ضابطے سے دوری کے سبب ترقی یافتہ اقوام کا مقدر بنا۔ دوسری طرف وہ توازن سے ہاتھ دھو بیٹھنے والے معاشرے کو بحالی کا ایک نسخہ بھی بتاتے ہیں۔ مذہب اقبال کے یہاں ایک ایسی ڈھال بن گیا ہے جو مادّی ترقی کے سیلِ بے پناہ کی زد میں مدافعت کی ایک صورت بھی مہیا کرتا ہے اور دنیوی معاملات میں پیچھے رہ جانے والی قوموں (بالخصوص مسلمانوں) کے لیے کھوئی ہوئی توانائیوں کی بازیافت اور خرد افروزی کا موثر ترین وسیلہ بھی ہے اور اگر تقدیر پرستی اور تن آسانی ہی کو شعار بنا لیا جائے تو محرومیوں کی تلافی بھی اس سے ہوجاتی ہے ایسی صورت میں صنعتی معاشرے کی وہ مذمت و تنقید جو اقبال کی شاعری میں جا بجا ملتی ہے اور بہ ظاہر جس کی تردید افکار کے نسبتاً زیادہ منظم اور مدلل پیرائے یعنی ان کی نثری تحریروں میں ہوئی ہے، دونوں ایک دوسرے کا تتمہ بن جاتے ہیں اور دونوں کی یک جائی سے حقیقت کے ایک پے چیدہ مظہر کی نمود ہوتی ہے۔ ڈاکٹر عابد حسین نے اپنے ایک مضمون ("عقل و عشق اقبال کی شاعری میں"، مطبوعہ اقبال نمبر رسالہ جوہر، ۱۹۳۸ء) میں خاتمہ کلام کے طور پر یہ بلیغ اشارہ کیا تھا کہ اقبال کے یہاں عقل اور عشق میں صرف ارتقا کے درجات کا فرق ہے۔ ان میں مابہ الامتیاز آرزوئے معرفت کی وہ خاص کیفیت ہے جسے شاعر نے سوز کہا ہے۔ اگر عقل میں یہ سوز پیدا ہوجائے تو وہ

عشق بن جاتی ہے۔ دراصل یہی تمنائے ناتمام صنعتی تمدن کے سلسلے میں اقبال کے مرکزی تصور کی بنیاد یا اس تمدن کی تنقید کا کلیدی رمز اور صنعتی ترقی کے ایک برگزیدہ معیار کے متلاشیوں کو اقبال کا پیغام ہے۔

اس پیغام کو سرسری نظر سے دیکھنے والوں کا اعتراض یہ ہے کہ اقبال رجعت پسند ہیں کہ تغیر کے رمز سے باخبر رہے، احیاء پرست ہیں کہ کھوئے ہوئے جہانوں اور زمانوں کی جستجو کرتے ہیں، عینیت پسند ہیں کہ مادّی اور طبیعی صداقتوں سے انحراف کرجاتے ہیں، مثال پرست ہیں کہ ایسی صورت حال کا خواب دیکھتے ہیں جو محض قیاسی ہے، تضادات میں گرفتار ہیں کہ دنیوی ترقی اور صنعتی ترقی کے فروغ کی حمایت بھی کرتے ہیں، (عام طور پر نثری تحریروں میں) اور اس کے مخالف بھی ہیں، (شاعری میں) اس نوع کی تنقید ایک پے چیدہ مسئلے کو سیاہ و سفید کے خانوں میں بٹی ہوئی سیدھی سادی بات سمجھنے کے سبب سامنے آئی تھی۔ پس لکڑی کی تلوار ثابت ہوئی۔ تصدیق کے لیے ترقی پسند تنقید کا ماضی اور حال سامنے ہے۔

یہاں مقصد اقبال کی مدافعت نہیں ہے۔ ان کی شاعری بحیثیت شاعری آپ اپنا دفاع کرنے کی قوت رکھتی ہے اور اس تمام ساز و سامان سے لیس ہے جس کی دریافت نقطۂ نظر، اعتقاد، رویے یا زمان و مکان کے کسی معینہ دائرے میں تا بہ گردن غرق مسئلوں کی حد سے آگے، تخلیقی استعداد، لسانی مہارت اور فنی کمال کی زمینوں میں ہوتی ہے۔ انھوں نے ایک ملّت کی پوری تاریخ اور ایک آتش فشاں عہد کے کم و بیش تمام مناسبات کو اپنے تناظر کا حصہ بنایا، یہ ان کے عام مزاج، مطالعے، آگہی اور معاشرے کے ہر مسئلے سے دلچسپی کا جبر تھا۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ اپنی تخلیقی جست سے زمان کی معینہ سرحدوں کو عبور کرنے میں کامیاب بھی ہوئے۔ یہ ان کی فنی مہارت اور شخصیت کی زرخیزی کا ثمرہ تھا۔

اقبال نے اپنا ذہنی سفر کچھ ایسے سوالوں کی رفاقت میں طے کیا جن میں شدت اور پے چیدگی بیسویں صدی کے ساتھ پیدا ہوئی لیکن جو اس سے آگے بھی انسان کا مسئلہ بنے رہے۔ یہ مادّی کائنات جو بری توانائیوں کے کسی اتفاقیہ اجتماع یا واحد المرکز تنظیم کا نتیجہ ہے یا کسی ارفع تر، وسیع تر اور پیچیدہ تر منصوبے کا اشاریہ؟ یہ طبعی دنیا حادثاتی ہے یا کسی جانی بوجھی

سعیٔ تعمیر کا حاصل؟ عالم بشریت کی موجودہ صورت حال تاریخ کے فیصلوں یا اس کی سرگرمی کا نقطۂ عروج اور اس کی سب سے بڑی دریافت ہے یا اس کی تشکیل میں کام آنے والی توانائیوں کی تھکن کے ساتھ آئندہ فصلوں کی کسی ساعتِ بے نام میں اسے کھوجاتا ہے؟ ہم اپنی زندگیوں کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھالنے پر قادر ہیں یا ہمارے منصوبوں کا تعین محض ہمارے طبیعی انعکاسات اور ایک جنون آثار ہوش مندی سے مربوط تشویقات کا مرہونِ منت ہے؟ انسانی ذہن ایک خود مختار قوت کا محور و مخزن ہے یا ہمارے عام جسمانی علم اور ردِعمل کے جبر کی زائیدہ تصویروں کا آئینہ خانہ؟ اقبال ان چکر ادینے والے سوالوں کی پیچ در پیچ گرفت سے نہ تو گھبراتے ہیں نہ ان کی یورش سے خوف زدہ ہوتے ہیں۔ وہ مادہ پرست دانش وروں کی اس سہل پسندی سے اجتناب کرتے ہیں جس کے نزدیک دنیا صرف وہ ہے جو جسمانی آنکھ سے دکھائی دیتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ انسانی تجربات صرف اسی دنیا کے معاملات کا حصہ ہیں، جو یہ سمجھتے ہیں کہ وہ کچھ جو روح کے آئینے میں منعکس ہوتا ہے اتنا ہی بے ثبات اور بے حقیقت ہے جتنا کہ یہ آئینہ اور سچائی وہی ہے جو حقیقت کے صرف خارجی منطقوں سے سروکار رکھتی ہو۔

لیکن ایک ذرا دیر کے لیے اقبال سے صرفِ نظر کر کے اس عہد کے تہذیبی رویوں کی ایک روز بہ روز نمایاں ہوتی ہوئی جہت پر نگاہ ڈالیے تو اندازہ ہوگا کہ صنعتی معاشرے کے اسلوبِ فکر کی وہ بنیادیں جو مجسّم تھیں، معروضی تھیں اور متعین تھیں رفتہ رفتہ دھندلی اور کم زور ہوتی جارہی ہیں۔ اسی لیے طبیعات کے ماہرین طبیعی دنیا کے معمول کو حل کرنے کی جستجو میں اب ان دنیاؤں کے سفری ہوتے ہیں جو طبیعیات کی حدود سے آگے ہیں اور اس گماں آثار یقین تک جا پہنچے ہیں کہ اس دنیا سے باہر بھی ایک دنیا ہے۔ زندگی اور وجود کے ارتقاء کی نوعیت صرف مادی نہیں تخلیقی بھی ہے۔ ایک حیاتیاتی عضویت کے ڈھب اور ڈھنگ اور رویے محض مشینی نہیں ہوتے، سو انھیں مشینی اور غیر انسانی اصطلاحات میں محصور کرنا بھی ممکن نہیں۔ زندگی کچھ ایسے امکانات کی تلاش سے عبارت ہے جو مسلسل انسان پر روشن ہوتے جاتے ہیں اور مادی ترقی کی کوئی بھی حد ان کی آخری حد نہیں ہے۔

آئن اسٹائن نے کہا تھا کہ ہمارے تجربے کی ارفع ترین جہت وہ ہے جو اسرار سے معمور

ہو۔ یہی اسرار سچے فن اور سچی سائنس دونوں کا بنیادی جذبہ ہے اور مغرب کے ایک صوفی منش ادیب (لارنس) نے یہ پیشین گوئی کی تھی کہ اب انسان کے اس دور کا آغاز ہوگا جس میں مشرق کو مغرب کی قیادت کا بار اٹھانا ہوگا۔ یہاں مغرب و مشرق دو جغرافیائی وحدتیں نہیں بلکہ زندگی، اشیا اور مظاہر سے بھری ہوئی کائنات کی جانب دو مختلف رویوں کے نشانات ہیں۔ اقبال نے بھی اس حقیقت کو اسی سطح پر برتنے اور پرکھنے کی جستجو کی ہے۔ ترقی یافتہ ممالک کی صنعتی دوڑ پر ان کے اعتراضات کا سبب یہ ہے کہ ان کی دوڑ کسی بلندتر اخلاقی اور روحانی غایت سے عاری ہوکر اپنے حقیقی جوہر سے ہاتھ دھو بیٹھی ہے۔ پس ماندہ ملکوں کو صنعتی تعلیم اور ترقی کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کا مشورہ وہ صرف اس لیے دیتے ہیں کہ اس طرح زوال آزمودہ معاشرے اقتصادی آزادی کی حصول یابی کے ساتھ روحانی اور اخلاقی آزادی کے گم ہوتے ہوئے نشانات کی بازیافت بھی کر سکیں گے۔ پھر جیسا کہ خود اقبال نے بار بار کہا ہے جدید سائنس یا اس سے اپنے وجود کی توانائیاں کشید کرنے والی ٹیکنالوجی فی نفسہ مجرم نہیں ہے۔ سائنس اپنے طور پر غیر جانب دار ہے اور انسان کی ذہنی سرگرمی کا ایک موثر اظہار۔ اسی طرح ٹیکنالوجی جہدِ تعمیر کا ایک زندہ و تابندہ نقش ہے۔ خرابی کی صورتیں ان میں اس رویے کی خرابی سے پیدا ہوئی ہیں جو تحرک اور تفاعل کے کسی بڑے نصب العین کا حامل نہیں رہ گیا اور مادی ترقی سیاست اقوام کے ہاتھوں ایک ایسا مجنونانہ مشغلہ بن گئی ہے جو اپنے اثبات کی خاطر انسانوں کے ایک وسیع تر حلقے کے اندوہ و اذیت سے آنکھیں چرانے پر مجبور ہے۔ دل کے لیے موت مشین نہیں، مشینوں کی حکومت ہے۔ اقتدار کی ہوس بے جان آلات کو احساسِ مروّت کی پامالی کا وسیلہ بناتی ہے پس یہ بحران جو بہ ظاہر آسودہ حال معاشروں کو بھی 'ایک غم آلود طربیے کی تصویر بناتا ہے اپنے حل کے لیے اقتصادی ترقی کے علاوہ انسانی ترقی کا بھی طالب ہے۔ ترقی کی اس مطلوبہ لہر کے بغیر انسان اور مشین میں بے گانگی کی دوری قائم رہے گی اور مارکس کے لفظوں میں صنعتی معاشرے کے انسان کی سرگرمی، اس سرگرمی کے ماحصل اور خود اس انسان کے مابین جو اس تمام سرگرمی کا سرچشمہ ہے کوئی تعلق پیدا نہ ہو سکے گا، نتیجتاً صنعتی پیداوار کی کوششوں میں مصروف افراد اور قومیں ان کوششوں میں اپنی ذات اور وجود کا اظہار کرنے کے بجائے اس کا اخفا کرتی رہیں گی۔ یہ عمل

بہ قول شخصے معروض سے موضوع کی لاتعلقی کے مترادف ہوگا، پس اس کے نتائج بھی ناقص اور ادھورے ہوں گے زمانہ حاضر کے انسان کی عکاسی میں اقبال نے حقیقت کے اس رخ سے نقاب اٹھائی ہے کہ صنعتی تمدن کی برکتوں سے مالا مال انسان نے ستاروں کی گزرگاہیں تو ڈھونڈھ نکالیں لیکن اپنے افکار کی دنیا سے بے خبر رہا۔ حکمت کے خم و پیچ میں وہ ایسا الجھا کہ نفع و ضرر کے فیصلے کی صلاحیت بھی اس میں نہ رہی۔ اس نے سورج کی شعاعوں کو اسیر کرلیا مگر زندگی کی شب تاریک اس کی کوششوں سے سحر نہ ہوسکی۔ وہ ظاہر میں آزاد ہے، باطن میں گرفتار اس کی جمہوریت دیو استبداد کی قبا ہے اور تجارت جوا۔ اسی لیے یہ تہذیب جواں مرگی کے المیے سے دوچار ہے اور جسے ہم تہذیب سمجھتے ہیں بہ قولِ اقبال وہ تہذیب کا کفن ہے کہ اس کی بساط پر انسان کا اپنے عمل سے، ان اشیا سے جنھیں وہ روز مرہ زندگی میں ایک عادت کے تحت استعمال کرتا ہے، اپنے معاشرے سے، بلکہ خود اپنے آپ سے ربط ٹوٹ گیا ہے اس کی ساری ذہانت و ذکاوت اقبال کے نزدیک چراغِ رہ گزر کی مثال ہے جسے درونِ خانہ (باطن) ہنگاموں کی خبر نہیں۔ خلیفۃ اللہ فی الارض ہونے کا حوصلہ تو دور رہا اپنے آپ عمل کا محاسبہ کرنے سے بھی وہ قاصر ہے اور ایسی قوتوں کا غلام جو اس کی ذات سے باہر ہیں۔ اقبال عصرِ حاضر کے انسان کو جس منصب پر متمکن دیکھنا چاہتے تھے اس کی پہلی شرط یہ تھی کہ انسان اپنی تاریخ کا بے ارادہ و اختیار کردار بن کر نہ رہ جائے، اس کا خالق اور مؤلف بھی ہو۔ ایسا اسی وقت ہوسکتا ہے جب اس کا عمل اس کے اپنے اختیار اور منشا کا تابع ہو۔ اس کا وجود، وجود کی حقیقی عظمت کے مفہوم سے عاری نہ ہو، اس کے مشاغل فطری زندگی کے جوہر سے خالی نہ ہوں، اس کی سرگرمی، اس کی توانائی اور اس کے امکانات کا اظہار ہو اور آفاق کے ساتھ ساتھ وہ اپنی ذات سے بھی ہم آہنگ ہوجائے۔ جس ہمفنی کی اقبال کو تلاش تھی وہ ایک بے روح اور بے ہنگم شور میں گم ہوچکی ہے۔ اسی عذاب کو اقبال دانش حاضر کے عذاب سے تعبیر کرتے ہیں کہ یہ اس سماجی ڈھانچے سے براہ راست مربوط ہے جسے صنعتی اقدار نے پروان چڑھایا ہے اور ایک ترقی معکوس نے جسے غذا بہم پہنچائی ہے۔ اپنے ہی پیدا کردہ المیے کے بھاری بوجھ کو وہ ایک روحانی اور اخلاقی نصب العین کی مدد سے اٹھانے پر دوبارہ قادر ہوسکتا ہے۔ اقبال اس بات کو جدید سائنس کی عائد کی

ہوئی اخلاقی ذمے داری کہتے ہیں اور سائنس کو مذہب سے ٹیکنالوجی کو ایک اخلاقی ضابطے سے اور معروض کو موضوع سے قریب لانے، بلکہ انھیں ایک دوسرے کا حصہ بنانے پر زور دیتے ہیں۔ تو کیا واقعی وہ خرد دشمن اور فرنگی مدنیت کے ایک سرے سے مخالف تھے؟

اب رہا انسان کا حشر جس کی 'انا' کی پرورش میں کوئی معینہ اخلاقی قدر یا عقیدہ بھی اپنی بے اثری یا اس کی بدتوفیقی کے سبب حصہ نہ لے سکا اور جو مذہب کی ڈھال کے بغیر اپنے دفاع اور صنعتی تمدن کے نگار خانے میں اپنی پارہ پارہ وحدت کے اجتماع کی جستجو کرنا چاہتا ہے، تو یہ مسئلہ اقبال سے آگے کا ہے اور اس کی روداد ابھی مکمل نہیں ہوئی۔ اقبال کی شاعری بہ طور شاعری ان کی زمین اور زمانے کی سطح سے ارتفاع میں یا وقت اور مقام کے حصار کو توڑنے میں جس کام یابی سے ہم کنار نظر آتی ہے وہ ان کی فکر کے بعض پہلوؤں کا مقدر بن سکی۔ چناں چہ تاریخ وتہذیب کا سفر ان کی فکر کے دائروں سے آگے بھی جاری ہے۔

میرا جی
نئی شاعری کی بنیادیں

"جی چاہتا ہے کہ بازاری گویا بن کر گلی گلی بستی بستی گھومتا پھروں۔ یوں ہی زندگی گزار دوں۔ ایک عورت اور ایک ہارمونیم کی پیٹی پہلو میں لیے اور دنیا یہ سمجھے کہ وہ ہمارا تماشہ دیکھ کر رحم کھاتی ہے۔ اور میں یہ سمجھوں کہ تماشائی ہوں۔ یہ ہارمونیم کی پیٹی، یہ میرے ساتھ گاتی ہوئی عورت، یہ ہجوم یہ سب تماشا ہے۔ یہ سب دنیا ہے اور میں اسی دنیا کا تماشا دیکھ رہا ہوں۔ کبھی ہارمونیم کی پیٹی کو بجاتے ہوئے اور کبھی خلوت کے لمحوں میں اس عورت سے "تبادلۂ خیال" کرتے ہوئے جو حقیقتاً مجھے کبھی نہیں مل سکتی لیکن بہ ظاہر ہارمونیم کی پیٹی کے مقابلے میں میری بیٹی بن کر شعر کو مکمل کر دیتی ہے۔"

(میرا جی: باتیں، ساقی افسانہ نمبر، جولائی ۱۹۴۵ء، بہ حوالہ یونس جاوید: حلقہ ارباب ذوق، تنظیم، تحریک، نظریہ (غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ)

میرا جی کی شخصیت اور شاعری، دونوں کے گرد ایک دھندی پھیلی ہوئی ہے، جیسے

جھٹ پٹے کے وقت کا منظر جب چیزیں اپنی اصل سے کچھ مختلف، دکھائی دیتی ہیں۔ پیکر پر چھائیں بن جاتے ہیں اور آواز سرگوشی۔ ایسے میں چیخ بھی سنائی دے تو بتدریج گہراتے ہوئے اندھیرے میں نوکِ خنجر کی طرح اتر جاتی ہے اور سننے والوں کے لیے رمز بن جاتی ہے۔ میراجی نے غزل، نظم، گیت جو کچھ بھی لکھا اس کی ایک الگ پہچان ہے ۔ '' عالم میں تجھ سے لاکھ سہی تو مگر کہاں '' والی کیفیت مابعد الطبیعاتی، سِرّی، ماورائی، روحانی طرزِ احساس اور تجربوں میں الجھنے والے میراجی سے پہلے بھی بہت آئے اور ان کے بعد بھی پیدا ہوتے رہے، مگر میراجی اپنی مثال آپ ہیں۔ ان کے یہاں ایسی غیر معمولی تخلیقی زرخیزی ہے کہ دور دور تک ان کا کوئی ثانی نہیں۔ لغت اور محاورے اور روز مرہ کی زبان؛ چہ جائے کہ میراجی کہ تشبیہیں، استعارے، علامات اور شعری پیکر، میراجی کی واردات اور تخلیقی تجربے کا حصہ بن جائیں تو پھر میراجی کی اپنی ملکیت بھی بن جاتے ہیں۔ اُن پر قدیم یا جدید دور کے کسی اور شاعر کا سایہ نہیں دکھائی دیتا، سوائے نظیر اکبرآبادی کے، اور وہ بھی بس جہاں تہاں، مگر اس مسئلے پر بات بعد میں ہوگی۔

میراجی کے چاروں طرف اتنی کہانیاں پھیلی ہوئی ہیں، کچھ سچی کچھ جھوٹی، کہ اُن کا اپنا چہرا، دیکھنے والا چاہے بھی تو آسانی سے نہیں دیکھ سکتا۔ ان میں کئی کہانیاں خود میراجی کی ایجاد کی ہوئی ہیں۔ وہ جو اک محاورہ ہے '' ہوا باندھنے کا '' تو میراجی بھی اپنی ذات اور اپنی تخلیقی کائنات کے گرد ہوا باندھتے رہتے تھے۔ رفتہ رفتہ اس نے ایک پختہ عادت کی شکل اختیار کرلی اور میراجی کی فطرتِ ثانیہ بن گئی۔ وہ جب بھی کوئی بات کہتے تھے، انوکھی کہتے تھے اور جب بھی مضمون باندھتے تھے، نیا باندھتے تھے۔ اس رویے نے میراجی کو شخصیت کو تو مرموز بنایا ہی، اُن کی شاعری پر بھی اسرار کی پرتیں چڑھادیں۔ اس کی وجہ سے میراجی کے بیش تر نقاد، یہاں تک کہ اعجاز احمد جیسا شخص بھی جس نے سماجی حقیقت پسندی اور ہوش مندی کا وظیفہ پڑھتے ہوئے عمر گزاردی، میراجی کی تفہیم کے عمل میں خود میراجی کی پھیلائی ہوئی غلط فہمیوں سے بآسانی دھوکا کھا جاتے ہیں۔ چلیے، دھوکا کھانا ایسی بری بات نہیں۔ ہم آپ سب ہی اس تجربے سے گزرتے رہتے ہیں۔ لیکن میراجی کو سمجھنے کے معاملے میں اس روّیے کا بنیادی نقصان میراجی کے نقادوں نے یہ اٹھایا کہ میراجی کے تصورِ شعر کی تلاش اور دریافت میراجی کی اپنی اڑائی ہوئی گرد کے

حصار سے نکلے بغیر کرنے لگے۔ میں ادب میں شخصیت پرستی سے پیدا ہونے والی خرابیوں کا منکر نہیں۔ مگر یہ بھی جانتا ہوں کہ شخصیت کُشی کا عمل بھی کچھ کم مہلک نہیں ہے۔

تو پھر میراجی کو سمجھا کس طرح جائے؟ اور ان کے اپنے تخلیقی تجربوں کی رہ بری کس حد تک قبول کی جائے؟ اُن کے اپنے بیانات کو تسلیم کیا جائے یا نہیں؟ اور میراجی کی ادبی شخصیت کو اُن کی اپنی ہستی کا گواہ بھی مان لیا جائے یا نہیں؟ میراجی کی کسی بھی تحریر کو پڑھتے وقت یہ سوال بار بار میرے دماغ میں اٹھتے ہیں۔ لیکن اس سے پہلے کہ یہ قصہ اور آگے بڑھے میں یہ چاہتا ہوں کہ میراجی کے بارے میں مولانا صلاح الدین احمد اور فیض احمد فیض کی ان تحریروں سے جو میراجی کی بے مثال کتاب ''مشرق و مغرب کے نغمے'' میں ''میراجی کی نثر'' اور'' میراجی کا فن'' کے عنوانات کے ساتھ شامل ہیں، ذیل کے دو اقتباسات بھی دیکھ لیے جائیں:

پہلا اقتباس، مولانا، صلاح الدین احمد کی تحریر سے یوں ہے:

> '' میراجی نے کوئی بائیس تئیس برس کی عمر میں لکھنا شروع کیا۔ میری مراد نثر سے ہے۔ اس کی نظم نگاری کی عمر میں نہیں جانتا، لیکن اتنا جانتا ہوں کہ اپنے اوّلین مضامینِ نثر لکھنے سے پہلے وہ عشق و ناکامی کے پُر آشوب دور میں سے گزر چکا تھا، مدرسے کی تعلیم چھوڑ چکا تھا اور کنارِ نہر کی تنہائیوں اور کتب خانۂ عام کی ویرانیوں کا مکیں بن چکا تھا۔ بیئر وہ کبھی کبھی ضرور پیتا تھا لیکن چھپ چھپا کر، اور نگارشِ مضامین کے اسباب میں اس ضرورت کو خاصا اچھا دخل تھا۔

جس زمانے میں اس نے یہ تنقیدیں لکھی ہیں؛ ہمارے جدید نقاد ابھی پروان چڑھ رہے تھے اور انھوں نے فقط غوں غاں ہی کرنا سیکھا تھا۔ اس اعتبار سے ہم میراجی کو بجا طور پر اردو کی جدید شعری تنقید کا مورث کہہ سکتے ہیں۔ اور جب ہم یہ سوچتے ہیں کہ اس نے یہ تنقیدیں اس زمانے میں لکھی ہیں جب اس کی عمر صرف بائیس تئیس برس کی تھی اور اکثر اُس وقت لکھی ہیں جب اسے بہت '' پیاس'' لگ رہی ہوتی تھی تو ہم ایک حسرت افروز حیرت میں گم ہوجاتے ہیں اور پھر گم ہوتے ہی چلے جاتے ہیں......''

مولانا صلاح الدین احمد کے بعد، اب ملاحظہ کیجیے فیض احمد فیض کے مضمون کا اقتباس

فرماتے ہیں:

''اس مجموعے (مشرق و مغرب کے نغمے) کی اہمیت کا ایک پہلو تو یہی ہے کہ اس کی اشاعت سے میرا جی کی ادبی شخصیت کی (یہ) ادھوری تصویر ایک حد تک مکمل ہو جائے گی، اس شخصیت کے بارے میں بعض محدود اور یک طرفہ تصورات کی تصحیح ہو سکے گی اور مرحوم کی تخلیقی کاوشوں اور صلاحیتوں کی وسعت اور تنوع کا بہترین اندازہ ہو سکے گا۔

لیکن بات صرف اتنی نہیں ہے کہ میرا جی محض شاعر ہی نہیں نقاد بھی تھے یا نظم کے علاوہ نثر بھی لکھتے تھے، یہ بھی ہے کہ ان کی نثر کی ماہیت اور فضا ان کی نظم سے قطعی مختلف ہے، میرا جی کے ذہن کا جو عکس ان کی نثر میں ملتا ہے، بعض اعتبارات سے ان کی شاعرانہ شخصیت کی قریب قریب مکمل نفی ہے۔ ان مضامین کی نکھری ہوئی شفاف سطح پہ اُن مبہم سایوں اور غیر مجسم پرچھائیوں کا کوئی نشان نہیں ملتا جو اُن کے شعر کی امتیازی کیفیات ہیں۔ ان کی تخلیق کا یہ حصہ تمام تر اسی پاسبانِ عقل کی رہ نمائی میں لکھا گیا ہے جسے وہ بہ ظاہر عملِ شعر کے قریب نہیں بھٹکنے دیتے۔ ایک حد تک تو خیر شعر اور دلیل میں یہ فرق ناگزیر بھی ہے، لیکن میرا جی کی تحریروں سے یہ صاف عیاں ہے کہ انھوں نے تنقیدی جانچ پرکھ کے لیے جذب و وجدان کے بجائے عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں، پسند اور ارادے سے کیا ہے — مختلف ادوار، اقسام اور اطراف کے ادب کی تفسیر، تفہیم اور تنقید میں وہ خالص عقلی اور شعوری دلائل و شواہد سے کام لیتے ہیں، موہوم داخلی کشش و اکراہ کا کہیں سہارا نہیں لیتے۔''

یہاں فیض کی یہ رائے ہمارے لیے اس خیال سے بھی اہمیت رکھتی ہے کہ اُن کی شعریات میں میرا جی سے مماثلت کے پہلو نہ ہونے کے برابر ہیں مگر فیض سے قطع نظر، میرا جی کے ادبی تصورات میں ایک حد تک شریک اور میرا جی کے سب سے معروف معاصرن۔م۔راشد اپنے مضمون ''جدید اردو شاعری'' میں خود اپنے، تصدق حسین خالد کے اور میرا جی کے ناموں

سے تشکیل پانے والے مثلث کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ:

''ان تینوں شاعروں میں میراجی صرف ایک شاعر نہیں تھا بلکہ اپنی جگہ ایک مکمل ہنگامہ تھا۔ اس زمانے میں جب کہ ان تین شاعروں نے اردو میں آزاد شاعری کا تعارف کرایا، میراجی نے باقی دونوں کے مقابلے میں بڑے دھڑلے سے اس نئی طرز کو استعمال کیا۔ اگرچہ میراجی نے باقاعدہ تعلیم بہت تھوڑی پائی تھی لیکن انھوں نے اپنی ذاتی مساعی سے انگریزی شاعری، نفسیاتی تجزیے اور قدیم ہندو ثقافت کا گہرا علم حاصل کرلیا تھا جو اگرچہ اپنی اپنی جگہ بہت متضاد چیزیں ہیں لیکن ان کی شاعری میں اس طرح نمایاں ہیں کہ ان کو علیحدہ علیحدہ کرنا ناممکن ہے۔ انگریزی شاعری سے انھوں نے اپنے نئے شعور کا ادراک حاصل کیا اور آزاد شعر کا استعمال سیکھا۔ جدید نفسیاتی تجربوں سے انھوں نے فطرت انسانی کی عمیق اور اتھاہ گہرائیوں کی آگاہی حاصل کی اور آزاد شعر کا استعمال سیکھا اور قدیم ہندو ثقافت نے میراجی کو ان کی شاعری کے لیے موضوعات اور ماحول مہیا کیے......

میراجی اپنے آسان اسلوب کے باوجود ایک ادق شاعر مشہور ہیں حالاں کہ ان کا کلام انتہائی عام فہم اور عوامی زبان میں ہے......

آخری بات یہ کہ میراجی نے نہ صرف جان بوجھ کر اجنبی موضوعات پر مبہم اور غیر واضح انداز میں طبع آزمائی کی ہے بلکہ وہ خود بھی پے چیدہ اور غیر واضح تھے اور ان کا ابہام فکری ہونے سے زیادہ جذباتی ہے۔''

گویا کہ تخلیقی تجربے کی گرفت میں آنے والے موضوعات کے علاوہ، ان کے وسیلے سے پیدا ہونے والے اظہار اور اسلوب کے مسئلے بھی میراجی کے شعور میں کسی طرح کی پے چیدگی نہیں رکھتے تھے۔ اپنی شاعری کے حوالے سے شعری زبان و بیان کے مضمرات پر روشنی ڈالتے ہوئے میراجی نے ایک موقع پر کہا تھا کہ ''جو لوگ اس پر معترض ہیں کہ میں مبہم بات کہتا ہوں، انھیں یہ بھی تو سوچ لینا چاہیے کہ دنیا کی ہر چیز ہر شخص کے لیے نہیں ہوتی!'' دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ شاعری میں تخلیقی رویے، ادراک، احساسات، پیرایۂ اظہار اور انداز بیان کے

تمام معاملات کسی ایک بندھے ٹکے طریقے سے طے نہیں کیے جاسکتے۔ ہر تخلیقی تجربہ اور اس تجربے کی لسانی ہیئت اپنے آپ میں ایک قائم بالذات سچائی ہوتی ہے۔ ایک الگ چیلنج ہوتی ہے۔ ایک منفرد سطح پر ہمارے شعور سے اپنا رشتہ قائم کرتی ہے۔ غرض کہ اس کا ایک مختلف اور منفرد اور شاید خود مکتفی وجود ہوتا ہے جسے اس کی قائم کردہ شرطوں کے ساتھ ہی قبول کرنا اور اس کے اپنے تقاضوں کے مطابق سمجھا جانا چاہیے۔

خلاصہ اس تفصیل کا یہ ہے کہ میرا جی کی شاعری میں (جسے راشد عام فہم اور سہل کہتے ہیں اور تخلیقی تجربے اور عمل کی تعبیر و تفہیم کے نو دریافت پیمانوں نے بھی جس پر عاید کیے جانے والے ابہام والہام کے الزامات، بالآخر اب تقریباً مسترد کردیے ہیں) خواہ ہم آج بھی نا قابل فہم شخصی علامات اور لسانی و اسلوبیاتی ترنگوں کی موجودگی پر مصر ہوں، لیکن جہاں تک میرا جی کی شعری منطق اور ادبی سوجھ بوجھ کا تعلق ہے، اس کے استدلال کی بابت دو رائیں نہیں ہوسکتیں۔ میرا جی کی شاعری مشکل دکھائی دیتی ہے مگر مشکل نہیں ہے اور ہمیں مشکل جو دکھائی دیتی ہے تو اس لیے کہ ہم اپنی نارسائی اور اپنی لسانی تربیت کے حدود سے یکسر بے نیاز ہو کر سارا قصور میرا جی کے سر ڈال دیتے ہیں۔ تنقید کی دنیا میں عام طور پر یہی ہوتا آیا ہے اور آج بھی اپنے مخصوص و معین ذوق کی روشنی میں ہر ادبی اور فنی مظہر کو پرکھنے اور جانچنے کی روش عام ہے۔

البتہ، آج بھی اس مفروضے پر اصرار کا کوئی جواز دکھائی نہیں دیتا کہ میرا جی کے شعری تصورات اسی قسم کے لسانی اور فنی داؤں پیچ سے بھرے ہوئے ہیں جن کی نشان دہی میرا جی کی نظموں سے ہوتی ہے۔

جیسا کہ فیض نے کہا تھا، تنقید، تفہیم اور تعبیر کے عمل میں میرا جی بالعموم عقلی دلیلوں اور شہادتوں سے کام لیتے ہیں۔ راشد نے میرا جی کے جس ابہام کی طرف اشارہ کیا ہے اس کا عقبی پردہ اُن کی شاعری مہیا کرتی ہے، نہ کہ ان کی نثر۔ اور مولانا صلاح الدین احمد نے بھی میرا جی کو جدید ادبی تنقید کا مورث جو قرار دیا ہے تو اسی بنا پر کہ میرا جی نے اپنے مضامین اور تجزیوں میں ایک نئی شعری گریمر، ایک نئے تناظر سے کام لیا ہے اور حتی الامکان اس قواعد اور اس تناظر کو صاف ستھرے طریقے سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

میراجی کے مضمون ''نئی شاعری کی بنیادیں'' پر گفتگو سے پہلے اس تمہید یا پس منظر کا بیان یوں بھی ضروری تھا کہ میراجی کا یہ مضمون ان کے تخلیقی اثرات سے تقریباً عاری اور محفوظ ہے۔ اس مضمون میں میراجی ایک وسیع زاویۂ نظر اختیار کرتے ہیں، اپنا مقدمہ اردو کی مجموعی شعری روایت کے حوالے سے قائم کرتے ہیں اور نئے پرانے کی کشمکش کے پھیر میں نہیں پڑتے۔ یہ خوبی ہمیں نہ تو نئی جدید شاعری کے موضوع پر راشد کے مضامین میں نظر آتی ہے، نہ اختر الایمان کے یہاں۔ راشد اور اختر الایمان دونوں کی تحریریں نئے پرانے کے اختلاف اور تصادم کے عناصر سے بھری پڑی ہیں جب کہ میراجی، جن کی خودنگری اور تنہا روی ضرب المثل بن چکی ہے، اپنی تنقیدی نظر اور ذوق کے لحاظ سے خاصے روادار اور وسیع المشرب دکھائی دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر اس مضمون میں میراجی نے جو موقف اختیار کیا ہے، اسے مختصراً ہم ذیل کے نکات کی روشنی میں سمجھ سکتے ہیں۔ یہ سب ہی نکتے میراجی کے اپنے بیانات پر مبنی ہیں۔ مگر ان نکات کا جائزہ لینے سے پہلے ''روشنائی'' میں میراجی سے متعلق سجاد ظہیر کے ایک بیان پر نظر ڈال لینا بھی بہتر ہوگا۔ فرماتے ہیں:

> ''......اکثر موقعوں پر ان کی تنقید سنجیدہ، بے لاگ اور جچی تلی ہوئی ہوتی تھی۔ ان میں اچھے اور برے ادب کی پرکھ کا بہت اچھا شعور تھا۔ اس مجمعے میں کئی، ایسے ترقی پسند ادیب بھی تھے جن کے مقابلے میں میراجی کا تنقیدی نقطۂ نظر بعض لحاظ سے زیادہ مفید اور وقیع معلوم ہوتا تھا۔''

محولہ بالا اقتباس کے آخری جملے ــــ ''اس مجمع میں کئی ایسے ترقی پسند ادیب بھی تھے جن کے مقابلے میں میراجی کا تنقیدی نقطۂ نظر بعض لحاظ سے زیادہ مفید اور وقیع معلوم ہوتا تھا'' پر ذرا دیر کے لیے رک کر سوچنے کی ضرورت ہے۔ مجھے معلوم نہیں کہ میراجی کی تئیں معترضانہ رویہ رکھنے والے غالی الفکر نقاد سجاد ظہیر کی اس رائے سے کس حد تک اتفاق کریں گے اور میراجی کے بارے میں عام غلط فہمیوں پر نظر ثانی کی ضرورت محسوس بھی کریں گے یا نہیں، مگر ایک بات تو صاف ہے کہ میراجی کے ادبی تصورات میں اور ان کی شعریات میں اُس طرح کے الجھاؤ اور پیچ کا وجود نہیں ہے جو خواہ مخواہ اُن کے نام کے ساتھ نتھی کر دیا گیا ہے۔ اپنے اس مضمون ــــ

''نئی شاعری کی بنیادیں'' میں میرا جی نے جن باتوں پر خاص زور دیا ہے، ان کی فہرست حسب ذیل ہے:

۱۔ کچھ لوگ اردو کی آزاد نظم کو نئی شاعری کہنے لگے ہیں۔ میں ان میں سے نہیں ہوں۔ کچھ لوگ آزاد نظم کے ساتھ موضوع کے لحاظ سے مزدور اور عورت کو، ملا کر نئی شاعری سمجھتے ہیں...... میں ان کی بھی نہیں کہتا۔

۲۔ نئی شاعری ہر اس موزوں کلام کو کہا جاسکتا ہے جس میں ہنگامی اثر سے ہٹ کر کسی بات کو محسوس کرنے، سوچنے اور بیان کرنے کا انداز ہو۔

۳۔ کوئی شاعر روایتی بندھنوں سے الگ رہ کر احساس، جذبے یا خیال کے اظہار میں اپنی انفرادیت کو نمایاں کرتا ہے تو وہ نیا شاعر ہے ورنہ پرانا۔

۴۔ اردو ادب کی تاریخ میں نئی شاعری کا پتہ ہمیں نظیر اکبرآبادی سے ملتا ہے۔

۵۔ غالب کے بعد حالی یا آزاد اور اسمٰعیل میرٹھی کے نام ایک سانس میں لینے چاہئیں کیوں کہ انھوں نے چند اصولوں کے مدِ نظر چند وقتی ضروریات کے تقاضے سے شعوری طور پر بعض نئے رجحانات کی طرف رغبت دلائی اور غزل سے ہٹ کر نظم کو اختیار کیا۔

۶۔ غالب کے بعد اقبال ہی ہمیں صحیح معنوں میں ایک نیا شاعر ملتا ہے۔

۷۔ نوجوان شعرا کا ایک ہجوم ہمارے سامنے آ کھڑا ہوا ہے اور اس ہجوم کے پہلو میں نئی صورتیں، نئے موضوع، نئے انداز بیان ایک الجھن پیدا کرتے ہیں۔

۸۔ ادب شخصیتوں کا ترجمان ہے ـــ اور شخصیتیں زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں۔

۹۔ ترقی پسند ادب کا نظریہ...... اس خواب کو کثرتِ تعبیر نے پریشان کر دیا ہے۔

۱۰۔ (ترقی پسندوں کی) بنیادی غلطی یہ تھی کہ انھوں نے ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت کا ہم معنی سمجھا اور یوں اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئے قسم کے اذیت پرستانہ ادب کے سمجھانے والے بن کر رہ گئے۔

۱۱۔ ایک دوسرے کو جاننے کے لیے جس خلوص کی ضرورت ہے، سوچ کی جو گہرائی درکار ہے وہ ہر کسی کی طبیعت میں باقی نہیں رہی ـــ (اسی لیے) ادب زندگی سے قریب ہوتے ہوئے

بھی اکثر دور ہی رہتا ہے۔

۱۲۔ پہلے اردو شاعری کے راج بھون میں پھولوں کی ایک سیج بچھی ہوئی تھی...... پھر مغربی تعلیم اور تمدن کی آندھی آئی، خس وخاشاک اڑاتی ـــ لیکن اپنے جلو میں نئی کونپلوں کو پروان چڑھانے والی برکھا بھی لائی۔

۱۳۔ نیا شاعر اب ایک ایسے چوک میں کھڑا ہے جس کے دائیں بائیں آگے پیچھے کئی راستے نکلتے ہیں۔

۱۴۔ نیا شاعر، ماحول میں اپنی گہری دل چسپی کا بہانہ کرتا ہے لیکن حقیقتاً وہ صرف اپنی ذات کے ایک دھندلے سے عکس میں محو ہے۔

۱۵۔ نئے شاعر کی زندگی میں ہمیں ایک سے زیادہ باتیں الجھاتی ہیں۔ شہروں کے فاصلے مٹے، نئی تعلیم آئی۔ اور کنوئیں کا مینڈک سوچنے لگا کہ اس کی ذات اور ماحول سے بالاتر بھی ایک زندگی ہے۔

۱۶۔ گہرے منظم تفکر سے ہٹ کر ہر بات کو سرسری نظر سے دیکھنا انسان (نئے شاعر) کا خاصہ بن گیا۔ سطحیت حاوی ہوگئی۔ اور غیر ذمے داری بڑھ گئی۔ نئے لکھنے والے نوجوان، شاعر پہلے بننے لگے ـــ اور شاعری کے لیے جس قدر علم کی ضرورت ہے اس کی طرف بعد میں توجہ کرنے لگے بلکہ اسے یک سر نظر انداز کر گئے۔

۱۷۔ نفسا نفسی کے عالم میں نئے اصول نہ بن سکے...... اس حالت میں نیا شاعر ڈولنے لگا اور دنیا کا تو اصول ہی یہی ہے کہ جسے ٹھوکر لگے، وہ اسے دھکا دیتی ہے تاکہ وہ منہ کے بل گرے۔

۱۸۔ نئی شاعری ایک مسلسل تجربہ ہے۔

۱۹۔ جب تک کہ ہم سیاسی، سماجی اور انفرادی زندگی کے تانے بانے کو نہ سلجھا لیں...... ہمیں یاد رکھنا ہوگا کہ نئی شاعری اپنے بلند اور وسیع امکانات کے باوجود ابھی ایک تجربہ ہے ـــ جس کے فوری تکمیل کی توقعات بے معنی اور نامناسب ہیں۔

میرا جی نے اپنے مضمون میں جو بنیادی باتیں کہی ہیں، وہ تمام باتیں اوپر ان ہی کے

لفظوں میں نقل کردی گئی ہیں تا کہ ان کا نقطۂ نظر کسی طرح کی آمیزش کے بغیر سامنے آسکے اور ہم اپنی ترجیحات کے مطابق انھیں کوئی معنی نہ پہنائیں۔ چار پانچ صفحوں کے اس چھوٹے سے مضمون میں ذہنی بصیرتیں بھری پڑی ہیں اور ان کے ہر نکتے پر نئی حسیت اور شعریات کی بحث کا ایک پورا باب مرتب کیا جاسکتا ہے۔ سب سے خاص بات یہ ہے کہ کیا ترقی پسند نقاد اور کیا نئے نقاد، ان میں کسی کے یہاں وجدان کی ایسی لچک، ایسی کشادہ قلبی اور وسعت نظر ہمیں نہیں ملتی جس کا اظہار میراجی کے اس مضمون سے ہوا ہے۔

میراجی مزاجاً انیسویں صدی کے فرانسیسی اشاریت پسندوں کی طرح سرّیت کی طرف جھکاؤ رکھتے تھے۔ صرف سطح کے اوپر تیرتی ہوئی حقیقت ان کے لیے شاید غیر دل چسپ تو نہیں تھی، مگر یہ حقیقت کی آخری حد بھی نہیں تھی۔ بودلیئر کے تذکرے میں میراجی نے ایک سوال اپنے آپ سے پوچھا تھا کہ اس نے تاریکی ہی میں اجالے کی تلاش کیوں کی۔ اور پھر یہ جواب بھی ڈھونڈ نکالا تھا کہ ''اجالے کا احساس صرف تاریکی ہی میں ہوسکتا ہے۔'' اس کے بعد میراجی نے یہ بھی لکھا تھا کہ ''موجودہ اردو شعراء میں، کم از کم ایک دو شاعر ایسے ہیں جو اپنی شاعری کے حقیقت پسندانہ مواد کے لیے اپنی ذاتی زندگی کی طرف رجوع کرتے ہیں۔'' تو کیا میراجی کا یہ اشارہ آپ اپنی طرف تھا؟ شاید ہاں، کیوں کہ میراجی گنتی کی اس کم یاب مخلوق میں شامل ہیں جن کی آگہی اعصاب، حواس اور جذبات کی نفی نہیں کرتی اور جو انسانی ہستی کے جائزے میں دیکھی ان دیکھی سمتوں کا حساب ایک ساتھ کرتے ہیں۔ چنڈی داس پر اپنے مضمون میں جب میراجی یہ کہتے ہیں کہ:

> ''دنیا کے اکثر ممالک بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ اپنی دیو مالا کے بندھنوں سے کم وبیش رہائی پاتے گئے اور تہذیب کی ترقی انھیں تصورات کی پوجا سے ہٹا کر مادّیت کی طرف لاتی گئی۔ لیکن ہندوستان اپنی روایتی سست رفتاری اور حکایت پرستی کے ساتھ اس معاملے میں بھی اب تک اپنے ابتدائی تخیل ہی کا قیدی ہے۔ مابعد الطبیعات سے اس کا شغف آج بھی ظاہر ہے......''

تو دراصل اپنے آپ کو دھیان میں رکھ کر یہ بات کہتے ہیں۔ جسم اور روح کے سنجوگ کی

طرح میراجی خیال اور مادّے کے سنجوگ، جذبے اور آگہی کے سنجوگ، حقیقت اور ماورائے حقیقت کے سنجوگ میں بھی یقین رکھتے تھے۔ طبیعت کا یہی وصف انھیں اپنے معاصر ترقی پسندوں اور غیر ترقی پسندوں یا ''جدیدیوں'' دونوں سے ممیز کرتا ہے۔ طلارمے کا سب سے بڑا ذہنی مسئلہ انسانی تجربے کی دنیا میں ٹھوس اور موہوم یا مجرد اور مشہود (Concrete) حقیقتوں کا تصادم اور ان کے مابین کش مکش تھی۔ اس نے خواب کو حقیقت ہی کے ایک روپ کی طرح جو قبول کیا تھا تو اسی لیے کہ دونوں میں سے کسی ایک کی سچائی کو مسترد کرنے سے وہ قاصر تھا۔ علامات، اشارات اور خوابوں کے وسیلے سے ظہور پذیر ہونے والی ''منظم حقیقتوں'' کے ساتھ، اپنے حقیقت پسند اور انقلابی ہم عصروں کے برعکس میراجی کسی طرح کا ''بے معنی مذاق'' نہیں کرنا چاہتے تھے۔ اسی لیے انھوں نے بدیہی حقیقتوں کے حدود کو بھی ہمیشہ پیشِ نظر رکھا اور حلقۂ اربابِ ذوق کے ہئیت پرستوں یا ترقی پسند مصنفین کی حقیقت پرست صفوں کے بہاؤ میں نہیں آئے۔

شعور کا نقطۂ عروج میراجی کے نزدیک ''نثری استدلال'' نہیں تھا۔ اسی لیے میراجی نے اپنی جستجو کا سفر کسی بیرونی سہارے کے بغیر جاری رکھا اور اپنے شبِ چراغ کی روشنی پر قانع رہے۔ میراجی کے لیے ہندو فلسفہ، بالخصوص ویشنومت سے جڑا ہوا بھگتی کا تصور کسی طرح کا مذہبی عقیدہ نہیں تھا۔ اس قسم کے تصورات کو میراجی نے ایک تخلیقی عقیدے کے طور پر قبول کیا تھا اور ''نئی شاعری'' میں اس خود مختار و خود سر مذہبیت کو سمونے کی کوشش کی تھی جو منظم عقیدے کی حدوں سے آگے جاکر اور سطح سے اوپر اٹھ کر، آزادانہ اپنے امکانات کی تلاش کرتی ہے۔ وہ ایک بکھرتی ہوئی، ٹوٹتی ہوئی انسانی تنظیم، رفتہ رفتہ ایک بے معنی ہوتی ہوئی معاشرت ـــــ لیکن ایک مستحکم جذباتی نظام کے شاعر تھے۔ ایسا نہ ہوتا تو میراجی اپنے شعری تصورات کی پیش کش میں اتنے غیر مبہم اور معقول نظر نہ آتے۔

''نئی شاعری کی بنیادیں'' میں انھوں نے کئی ایسی باتیں کہی ہیں، مثال کے طور پر آشوبِ امروز میں گھرے ہوئے تنہا فرد کی حسیت اور حیثیت کے بارے میں، جنھیں جدیدیت کے مفسرین نے میراجی کے بعد بھی ایک وظیفے کی طرح دوہرایا ہے، آج تک دوہرائے جارہے

ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ میراجی نے کچھ ایسے سوالات بھی اٹھائے ہیں جو سماجی حقیقت نگاری کی جمالیات سے گہری مناسبت رکھتے ہیں اور روایتی، رسم پرستانہ جدیدیت میں یقین رکھنے والے جنھیں بآسانی ہضم نہیں کر سکتے — یہاں میرا اشارہ نئی شاعری کی ان بنیادوں کی طرف ہے جن سے میراجی یا تو سرسری گزر جاتے ہیں، یا انھیں لائق اعتنا نہیں سمجھتے۔ یہ نکتے حسب ذیل ہیں:

الف: میراجی صرف موجودہ معاشرتی یا فکری صورت حال تک اپنے آپ کو محدود نہیں رکھتے اور ایک نئے امکان کی بات بھی کرتے ہیں۔ سماجی اور اقتصادی پس منظر میں ادب اور آرٹ کے نئے اسالیب پر نظر ڈالتے ہیں اور نئے شاعروں کی اکثریت کے برعکس گرد و پیش کی حقیقتوں سے ہراساں نہیں ہوتے۔ اس واقعے پر بے اطمینانی کا اظہار کرتے ہیں کہ نیا شاعر ہر چند کہ ''ماحول میں اپنی گہری دلچسپی کا بہانہ کرتا ہے، مگر حقیقتاً وہ اپنی ذات کے گورکھ دھندے کا قیدی بن چکا ہے۔ اس جنجال سے نکلنے کے لیے وہ کسی بیرونی سہارے کی تلاش میں ہے۔''

ب: میراجی کے بعد کی نسل کے شاعر جو اپنے آپ کو میراجی کی روایت سے جوڑتے ہیں اور ترقی پسندوں کی سماجیات میں یقین نہیں رکھتے، ان کے یہاں ماحول سے بیزاری کا اظہار بالعموم افسردگی یا فنا پرستی کی سطح پر ہوا ہے۔ کبھی کبھار وہ احتجاج اور برہمی کا راستہ بھی اپنا لیتے ہیں۔ مگر زیادہ تر ان کا لہجہ، مایوسی، بے سمتی کی پیدا کردہ الجھن اور شکست خوردگی کا ہے۔ وہ امکان یا قیاس کی بات یا تو کرتے ہی نہیں یا پھر مستقبل کے سیاق میں صرف خوف زدگی اور دہشت کا اظہار کرتے ہیں۔

ج: میراجی اس امر پر بھی متاسف ہوتے ہیں کہ نیا شاعر اپنے ماحول کو اچھی طرح سمجھ نہیں سکا ہے۔ وہ کسی قدر بوکھلایا ہوا ہے۔ جس عمارت کو اسے سجانا ہے، نئے روپ میں ڈھالنا ہے اس کی بنیادوں کا حال اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے۔

د: نئے شاعروں کے احساسِ تنہائی کی بابت بھی میراجی بس اتنا کہتے ہیں کہ ''گھر سے دور ہو کر تنہائی کا احساس نشوونما پانے لگا۔'' گویا کہ جدید صنعتی اور میکانکی تہذیب کا وہی المیہ جس کی طرف اکبر نے اور اقبال نے اشارے کیے ہیں — ''کٹی عمر ہوٹلوں میں مرے اسپتال جا کر''

یا ''ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا، اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا۔'' — میراجی اس المیے کے پس منظر میں نئے شاعر کے اس روّیے کی بات کرتے ہیں جو'' چار دن کی چاندنی میں ذاتی خواہشات کی تکمیل'' چاہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ بعض نئے شاعروں کے یہاں احساسِ تنہائی کے مضمرات بہت پے چیدہ ہیں اور اس کے اسباب صرف جسمانی یا جذباتی سہاروں کے فقدان یا ''زندگی کے اختصار کے احساس'' میں نہیں ڈھونڈے جاسکتے۔ ''ماورا'' کی ایک نظم (انسان) میں راشد نے کہا تھا:

الٰہی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں جاہلوں مُردوں کی بیماروں کی دنیا ہے
یہ دنیا بے کسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے
ہم اپنی بے بسی پر رات دن حیران رہتے ہیں
ہماری زندگی اک داستانِ ناتوانی ہے
بنالی اے خدا اپنے لیے تقدیر بھی تو نے
اور انسانوں سے لے لی جرأت تدبیر بھی تو نے
یہ داد اچھی ملی ہے ہم کو اپنی بے زبانی کی

اور نظم ختم اس مصرعے پر کی تھی کہ:

خدا سے بھی علاجِ دردِ انساں ہو نہیں سکتا

خود میراجی کی شاعری کا مجموعی مزاج اور اس کے کلیدی تصورات کا جائزہ لیتے ہوئے راشد نے کہا تھا کہ'' (یہ شاعری) انسان کی ابدی تلاش کی تمثیل ہے جس کے راستے میں انسان شہری کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک زائر کی حیثیت سے متواتر سرگرم ہے تاکہ اپنی گم شدہ خودی کو دوبارہ پاسکے، جو اپنی ذات کے ساتھ مفاہمت اور ہم آہنگی کی تجدید کے بغیر ممکن نہیں۔'' (لامساوی انسان ایک مصاحبہ) میراجی کے وقت تک نئی شاعری کا جو سرمایہ سامنے آیا تھا، ظاہر ہے کہ انھوں نے اپنی رائے اسی سرمائے کی بنیاد پر قائم کی تھی۔

اس سلسلے میں غور طلب بلکہ ایک حد تک پریشان کن حقیقت یہ ہے کہ میراجی کے دور

کے بعد نئے شاعروں کی جو نسل سنہ ساٹھ کے بعد نمایاں ہوئی، اس میں بھی اکثریت ایسوں کی ہے جو اپنے تجربے کو کسی ایسی انسانی تمثیل کے مرتبے تک نہیں لے جاتے جو انسانی ہستی کا ازلی اور ابدی نشان بن سکے۔ میرا جی کا امتیاز یہ ہے کہ وہ فوری قسم کے، محدود دائرے میں گردش کرتے ہوئے، چھوٹے چھوٹے تجربوں کو بھی اپنے تخلیقی تجربے کی اساس بناتے ہیں تو اس طرح کہ اس کا مرتبہ بلند ہو جاتا ہے اور دائرہ پھیل جاتا ہے۔ وہ زماں اور مکاں کے قیدی نہیں بنتے ہر چند کہ زماں اور مکاں کو ایک ناگزیر حوالے کے طور پر قبول تو کرتے ہیں اور اپنے تجربے کو ایک ساتھ حقیقی اور ماورائے حقیقی جہات کے ساتھ برتنا بھی جانتے ہیں۔ شاعر میں نئے پن کی صفت کے ساتھ نظیر، غالب اور اقبال کے نام ایک سانس میں لینے کا مطلب یہ ہے کہ میرا جی کا شعری وجدان فیشن زدہ نئے شاعروں کے برعکس بے لوچ نہیں تھا۔ تخلیق کے منصب کا وہ نسبتاً کہیں زیادہ ترقی یافتہ تصور رکھتے تھے۔ میرا جی کی شاعری اور ادبی فکر ایک واضح وجودی آہنگ رکھتے ہوئے بھی دراصل انسانیت دوستانہ وجودیت کے اس تصور کی ترجمان تھی جو ہمارے زمانے میں — سارتر کی تحریروں سے جھلکتا ہے۔ وجودیت، جدید نفسیات اور ایک وسیع المشرب انسانی فکر کے امتزاج سے میرا جی نے انفرادی اور شخصی تجربے کا مفہوم بدل دیا تھا۔ ان کی نظم ''جاتری'' اور ''سمندر کا بلاوا'' سے اُن کے اسی اندازِ نظر کی نمائندگی ہوئی ہے۔

ہمارا خیال ہے کہ میرا جی کی شاعری اور میرا جی کے ادبی تصورات اور ترجیحات کو سمجھنے میں اُن کے بعد کی نسل کے بیشتر ادیبوں اور شاعروں نے غلطی کی ہے۔ جس طرح میرا جی کی شاعری کو نجی علامتوں، جنسی محرکات اور ایک معینہ ''من کی موج'' کے حساب سے دیکھنا غلط ثابت ہوا، اسی طرح میرا جی کی ادبی فکر کو بھی ایک انوکھے، مرکز سے کھسکے ہوئے، آشفتہ مزاج اور روایتی معنوں میں غیر ذمے دار فرد کے مبہم اظہار کا نام دینا صحیح نہیں ہوگا۔ میرا جی کی شاعری اور ان کی نثر دونوں کے ساتھ اس سے بہتر سلوک کیا جانا چاہیے۔ یہ مضمون ''نئی شاعری کی بنیادیں'' تصوراتی (concephtial) سطح پر بہت بڑی یا غیر معمولی تحریر نہیں ہے، لیکن اس کا تصوراتی چوکھٹا (frame work) بلا شبہ اس سے کہیں زیادہ کشادہ ہے جتنا کہ ہم اب تک سمجھتے آئے ہیں۔ ہم یہ بھی سوچتے ہیں کہ عظمت اللہ خاں کے ''سریلے بول'' کے مقدمے سے لے کر

اختر الایمان، راشد اور میراجی کے مضامین تک ناسمجھی کی باتوں کا وہ سلسلہ راہ نہیں پا سکا تھا جس نے بعد کے ادوار میں ایک انتہا پسندانہ میلان کی شکل اختیار کر لی اور جس کے نتیجے میں نئی شاعری نہیں نیا شاعر بھی دھیرے دھیرے سمٹتا گیا۔ اپنے بعد رونما ہونے والے شعری منظر نامے سے اختر الایمان کی ناآسودگی محض بے سبب تو نہیں تھی۔

میراجی کے اس مضمون میں کچھ جملے تو ایسے ہیں کہ ان کا اطلاق میراجی کے زمانے کی نئی شاعری سے زیادہ اس دور کی شاعری بلکہ شاعروں پر ہوتا ہے جنھوں نے یہ محاذ انیس سو ساٹھ پینسٹھ (۶۵ ـــ ۱۹۶۰) کے بعد سنبھالا، جب رسمی اور تقلیدی جدیدیت نے اپنی پیش رو روایت کے خلاف ایک طرح کا اعلان جنگ کر رکھا تھا۔ اس اقتباس پر کوئی تبصرہ کیے بغیر ہم اپنی بات ختم کرتے ہیں۔

"...... گہرے منظم تفکر سے ہٹ کر ہر بات کو سرسری نظر سے دیکھنا انسان کا خاصہ بن گیا۔ سطحیت حاوی ہوگئی۔ اور غیر ذمے داری بڑھ گئی۔ نئے لکھنے والے نوجوان، شاعر پہلے بننے لگے۔ اردو شاعری کے لیے جس قدر علم کی ضرورت ہے، اس کی طرف بعد میں توجہ کرنے لگے۔ بلکہ اسے یکسر نظر انداز کر گئے۔ اور اس لیے علم کی یہ کمی جب گہرائی اور وسعت کے اس فقدان سے ہم آہنگ ہوئی جو نئے شعرا میں اکثر موجود ہے تو اعتراضات کی گنجائش نکلی۔ گویا ابھی ایک تجربہ تکمیل کو پہنچا بھی نہ تھا کہ تجربہ کرنے والوں کے دعووں نے مخالف بھی پیدا کر دیے!"

ن۔م۔راشد
حسیت کا سفر

بیسویں صدی کے شعری منظر نامے کا اہم ترین نقش اقبال کے بعد راشد کی تخلیقی حسیت ہے۔ یہ حسیت اپنی تکمیل کے نقطے پر غیر منقسم ہے چناں چہ کسی معینہ سیاسی یا مذہبی تہذیبی نظریے کا جبر اس طرح نہیں قبول کرتی کہ اس کی وحدت کا شیرازہ بکھر جائے۔ یہ حسیت اپنی پختگی کے دور میں جذبہ وفکر یا جسم اور روح یا لفظ اور معنی کی ثنویت کے فرسودہ تصور پر ضرب لگاتی ہے اور واحد المرکز مقاصد کے دائرے میں قدم نہیں رکھتی۔ میرا خیال ہے کہ ترقی پسندوں سے قطع نظر، حلقۂ ارباب ذوق کے شعرا کے مقابلے میں بھی راشد کا امتیاز ان کی حسیت کے اسی پہلو سے مربوط ہے۔ راشد نے یہ بات ''ماورا'' کی نظموں کے حوالے سے کہی تھی کہ ان کی شاعری ''وقت کے ایک دوراہے پر انسانوں اور اشیا کے ساتھ انسانوں کے ربط اور اس ربط کی شکستگی کا ذکر کرتی ہے۔'' اس ربط کے وجود وعدم کا احساس اُن کے تمام معاصرین کے یہاں کسی نہ کسی حد تک موجود ہے، مگر اس فرق کے ساتھ کہ ترقی پسندوں کے یہاں اس کی نوعیت اصلاً اقتصادی تھی چناں چہ سیاسی اور حلقۂ ارباب ذوق کے بیش تر شعرا کے یہاں نیم جذباتی، احتسابی اور کبھی کبھی صرف اعصابی۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند شاعری میں یہ مسئلہ اپنی تعبیر کے لیے بے

گانگی(Alienation) کے اس تصوّر کا محتاج رہا جس کی اساس مارکس کے معتقدات پر قائم ہے اور حلقے کے شعرا کی تفہیم میں مکتبی اور غیر مکتبی تمام نقادوں نے تحلیلِ نفسی کے صرف ان اصولوں سے روشنی حاصل کرنے کی جستجو کی جو فرائڈ سے منسوب ہیں۔ راشد کی تخلیقی حسیت نہ صرف یہ کہ ان دونوں حصاروں کو منتشر کرتی ہے بلکہ اپنی تقدیم کے لیے نقد و نظر کے ایک ایسے ہمہ گیر معیار کا تقاضہ بھی کرتی ہے جس کی تشکیل ہستی کی وحدت کے پیش نظر مختلف انسانی اور سماجی علوم کی وحدت کے تصور پر کی جائے۔ اقبال اور راشد میں اشتراک کا نمایاں ترین عنصر اس حقیقت کا تابع ہے۔ ہر چند کہ دونوں زندگی اور اس کے متعلقات کی طرف الگ الگ انداز نظر رکھتے ہیں اور دونوں کی فکر کے سرچشمے مختلف ہیں مگر دونوں کو سمجھنے کے لیے ان کے جذباتی حوالوں پر گرفت ضروری ہے۔ یہ حوالہ ان کی شاعری اور شخصیت کے تمام العباد کو ایک دوسرے سے منسلک کر دیتا ہے، اس طرح کی شاعری اُن کے وجود کی وحدت کا اظہار بن جاتی ہے یعنی ایک کلّی اور ناقابلِ تقسیم حقیقت کا پرتو۔

تخلیقی حسیت کی مرکزیت کے رمز سے راشد باخبر تھے۔ ''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں سلیم احمد کی ذہنی زرخیزی اور تازہ کاری کی داد دینے کے باوجود اس کے صفحات سے گزرنے کے بعد راشد نے یہ وضاحت ضروری سمجھی کہ اُن کے اندر وہ ''پورا آدمی زندہ ہے جس نے اختر شیرانی کے ملبے کے نیچے رینگ کر سر نکالا تھا'' اور یہ کہ انھیں اس پورے آدمی کو اپنے آپ سے اس طرح الگ کرنا بھی گوارا نہیں کہ وہ محض جنسی انسان بن کر رہ جائے اور اس کا حل ہم آہنگی سے بے بہرہ ہو جائے جو انسانی شخصیت کی سب وسعتوں پر حاوی ہوتی ہے۔'' یہ وسعت انسان کے شخصی اور غیر شخصی، انفرادی اور اجتماعی، تمام مسائل پر محیط ہوتی ہے۔ اسی لیے راشد نے حلقے کے بعض ممتاز شعرا کی اس روش سے بھی کوئی علاقہ نہیں رکھا جو فرانسیسی اشاریت پسندوں کی تقلید میں سیاست کی سوقیت کے سبب اس سے وابستہ حقیقتوں کو شجرِ ممنوعہ کی شکل میں دیکھتے تھے۔ ''ایران میں اجنبی'' کے دیباچے میں ان کے یہ الفاظ بھی ملتے ہیں کہ ''صرف مردے زندہ انسانوں سے واسطہ نہیں رکھتے۔'' ظاہر ہے کہ کسی بھی شاعر کے سلسلے میں اس کے اپنے بیانات حرفِ معتبر کی سند نہیں رکھتے اور خوش گمانی یا اپنی ذات سے عقیدت کا کرشمہ بھی ہو سکتے ہیں،

تاہم راشد کے یہاں ماورا کے بعد کی نظموں میں حسیت کے پر پیچ اور بسیط ارتقا کی جو تصویر ابھرتی ہے۔ اُس کے پیش نظر ان الفاظ کی سچائی سے یکسر انکار اُن کے شعری مزاج نیز اردو کی شعری روایت میں اس کے مظاہر کی اہمیت سے بے خبری اور تعصب دونوں کی دلیل ہوگا۔ یہ ضرور ہے کہ خود اپنے بارے میں اُن کے یہ خیالات اُن کی شاعری سے ہمارے تقاضوں کی لے تیز کر دیتے ہیں۔

اس سلسلے میں کسی نتیجے تک پہنچنے سے پہلے اس حقیقت کا ادراک ضروری ہے کہ اقبال کی طرح راشد کی شاعری کے بارے میں بھی ہم اس طرح نہیں سوچ سکتے جیسے کہ نثری تحریر کے بارے میں سوچتے ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ دونوں کے یہاں انسان اور اس کی کائنات سے متعلق مجرد افکار کا سلسلہ خاصا طویل، متعین اور معنی آفریں ہے اس حقیقت کو غیر ضروری نہیں ٹھیراتا۔ تخلیقی حسیت میں دانش وری کے عناصر کی شمولیت شاعر کو محض دانش ور ہی رہنے دیتی ہے، نہ فنِ شعر کے آداب سے اس کی آگہی اور تعلق کو کم زور کرتی ہے، اور نہ ہی ان آداب سے بے نیازی کا جواز مہیا کرتی ہے۔ اس نکتے کو ملحوظ رکھنا یوں ضروری ہے کہ نئی شعریات کے بعض مفسرین شاعری اور مجرد فکر کا ذکر یوں کرتے ہیں گویا ان ضدوں کا اجتماع ایک نقطے پر ممکن ہی نہیں۔ اس زاویۂ نگاہ کی اساس اس مفروضے پر قائم ہے کہ شاعری اور مجرد فکر دونوں انسانی توانائی کا اظہار کی دو کلیتہً مختلف سمتوں کا پتہ دیتی ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ہر شاعر، اعلیٰ ہو یا ادنیٰ کسی نہ کسی شکل میں مجرد طریقے سے سوچنے پر مجبور ہوتا ہے البتہ شعری تجربے میں ڈھلنے کے بعد مجرد فکر کی ہیئت بدل جاتی ہے اور دونوں کے تجزیے کا پیمانہ بھی بدل جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہم رقص اور چلنے کے عام انداز کا مشاہدہ صرف اسی لیے ایک ہی معیار کی روشنی میں نہیں کر سکتے کہ دونوں کا تعلق پیروں کی جنبش سے ہے۔ یہاں اس اشارے کی ضرورت یوں پیش آئی کہ راشد نے اپنی ابتدائی شاعری کا تعارف بھی ملکی زندگی کے مربوط استعارے کے طور پر کرایا تھا۔ انھوں نے اس امر کی نشان دہی بھی کی ہے کہ مغربی استعمار کے زائیدہ احساسِ غلامی نے مشرقی انسانوں کی زندگی سے وہ ہم آہنگی چھین لی ہے جو انھیں ذات کی تقویت اور تکمیل کی سمت لے جا سکے اور ان کی شاعری اسی تکمیل و تقویت کے حصول کی جستجو کا اشاریہ ہے۔ ایران میں اجنبی کی

نظموں کو راشد نے فرد کی اجتماعی ذمے داری کے احساس کا مظہر اور اس کے قطعات کو ''منظوم افسانے'' کا نام دیا ہے جن میں کرداروں کی تصویر کشی یا واقعے کا بیان ان کا مقصود رہی ہے۔ جدید شاعری کی تربیت میں سائنس، اقتصادیات، تحلیل نفسی، سیاست اور جمالیات کے عمل کو وہ اسی نظر سے دیکھتے ہیں جس سے قدما کے یہاں علم الاصنام، منطق، تصوف اور فقہ کے عناصر کا سراغ لگایا جاتا ہے۔ یعنی مجموعی طور پر موجودات اور مظاہر سے فرد کے ذہنی، جذباتی اور مادی روابط کے مسائل کو وہ اپنی شاعری کے ''مواد'' کا مخزن سمجھتے ہیں۔ یہ باتیں صرف اس وقت درست کہی جاسکتی ہیں جب شعری تجربے کی فن کارانہ تعمیر اور آزادانہ اظہار میں مانع نہ ہوں اور شاعروں کو اسلوب کی اُس پست تر سطح تک نہ کھینچ لائیں جس کی سہولت نثر کو حاصل ہے۔ چناں ''چہ ایران میں اجنبی'' کے قطعات کو پڑھتے وقت بھی قاری نہ تو انھیں محض منظوم افسانہ سمجھنے پر قانع ہوسکتا ہے اور نہ اس رویے کا متحمل جو نثر کے دوسری اصناف کے مطالعے میں بروئے کار لایا جاتا ہے۔

اپنی تخلیقی حسیت کے فکری العباد پر راشد کے مسلسل اصرار کا محرک کچھ تو شاعری کے وسیلے سے دانش وری کی روایت کو وسعت دینے کی وہ اشرافی اور بالا رادہ کوشش ہے جس کا حرفِ آغاز اقبال کی شاعری تھی اور کچھ ادب میں جدیدیت کے میلان کا وہ علمی اور تاریخی مفہوم جس سے راشد کی ابتدائی شاعری گراں بار دکھائی دیتی ہے۔ اپنے ایک مضمون ''جدیدیت کیا ہے'' میں راشد نے اس میلان کے ڈانڈے حالی اور آزاد کی ابتدائی کوششوں سے ملائے ہیں اور ان کی شاعری کو ''بڑی حد تک انتقاماً روایت سے بغاوت کا مظہر'' قرار دیا ہے۔ قطع نظر اس کے کہ تاریخی سطح پر خیال پرستی کی حد سے بڑھی ہوئی رَو اس میلان کی کلیت اور اس کے تخلیقی آہنگ کے بجائے ایک سرتا سر فلسفیانہ چناں چہ یک رُخے تصور کو راہ دیتی ہے، اس سے یہ مفہوم بھی ابھرتا ہے کہ راشد کی حسیت ماضی سے ہر تعلق توڑنے پر مصر ہے اور وقت کی تقسیم کے ایک رسمی تصور سے ہم رشتہ۔ یہ طرزِ فکر ان کے دورِ اوّلیں کی بیش تر شاعری کو اتنی لیے نسبتاً محدود ذہنی واردات کا پابند بناتا ہے اور اسے جس تہذیبی استعارے کی شکل دیتا ہے بعض اوقات انسانی تجربے کی پے چیدگی پر اس کی گرفت کم زور بھی ہوجاتی ہے۔ ماورا کی یہ نظمیں ہر چند کہ

انوکھی اور دلچسپ ہیں مگر معنی کی فراوانی پر حد سے زیادہ توجہ اور ارتکاز کے سبب حسّی سطح پر ان کا سمٹ جانا ناگزیر تھا۔ ان میں سیاسی اور اقتصادی حالات کے ردِ عمل سے رونما ہونے والی کیفیتوں کا اظہار افسانے کے سادہ کار بیانیہ اور واقعاتی سانچوں میں کیا گیا ہے چناں چہ یہ نظمیں زمین کی سطح سے اٹھ نہیں پاتیں اور مشرق و مغرب کی آویزش کے مسئلے کو اس کے سیاسی اور اقتصادی مفہوم سے الگ کرکے کسی عالم گیر استعارے میں سمیٹنے سے قاصر رہ جاتی ہیں۔ اس مرحلے پر ان کی شاعری سمتوں کے اختلاف کے باوجود ذہنی رویے کے اعتبار سے حالی کے تصورِ شعر کی ہم رکاب دکھائی دیتی ہیں۔ روایت سے حالی کی بغاوت کو راشد نے جس زاویے سے دیکھا تھا وہ بغاوت کے تصور کو ماضی سے انکار کے ایک محدود دائرے میں قید کردیتا ہے اور یہ مسئلہ قدیم و جدید کی ذہنی کش مکش کے نقطے سے آگے نہیں بڑھتا۔ مجھے اس مسئلے کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن محض فکری عوامل کی آگہی تخلیقی ضرورتوں کی تکمیل نہیں کرتی۔ یہ عوامل جب تک جذباتی واردات میں حل نہ ہوجائیں اور ایک منفرد تخلیقی تجربے کی ہیئت میں ڈھل نہ سکیں فنی اظہار کا نشان نہیں بن سکتے۔ اور اس نشان کے بغیر انفرادیت کی تشکیل نہیں ہوتی۔ یوں بھی، فکر کے مظاہر بیش تر صورتوں میں عام سطح پر محض مستعار ہوتے ہیں۔ ماورا کے تعارف میں کرشن چندر نے راشد کی شاعری کو اردو میں ایک نئے تجرباتی دور کی تمہید کہا تھا اور اس تمہید کی اساس قائم اس مفروضے پر کی تھی کہ راشد نے پرانی راہ کو یکسر چھوڑ دیا ہے۔ اس لیے کہ:

مشرقی نظامِ زندگی فرسودہ ہوچکا ہے۔ اس کا مذہب، اس کا تمدّن اب اپنی آخری ہچکیاں لے رہا ہے۔ (چناں چہ) راشد کی شاعری میں اس اعصابی تکان، ذہنی جمود، شکستہ ایمان اور حد سے بڑھے ہوئے احساسِ کمتری کا اشارہ ملتا ہے جو صدیوں سے مشرق پر طاری ہے۔

حالی نے بھی تبدیلی اور تصادم کا تماشہ کم و بیش اسی زاویے سے دیکھا تھا۔ کہنہ روایات اور فرسودہ اقتدار سے ایسی ہی بے اطمینانی، اپنی پس ماندگی کا ایسا ہی جانکاہ احساس، ذہنی جمود اور شکستہ ایقانات کی ایسی ہی پرچھائیاں جن پر اسلاف کی عظمت کا ایک معصومانہ جذباتی تصور بھی پردے نہ ڈال سکا، حالی کے ذہنی منظر نامے پر لرزاں اور ترساں دکھائی دیتا ہے۔ نتیجتاً گھبرا کے وہ گزرے ہوئے کل کی جانب سے آنکھیں بند کرلیتے ہیں، تعمیر و ترقی کی منزلیں آنے والے

کل کے خواب زاروں میں تلاش کرتے ہیں اور اُن تضادات سے بے خبر ہوجاتے ہیں جو نئی حقیقتوں کے باطن میں پروئے ہوئے تھے۔ وہ ہر نئی حقیقت کو تاریخی تغیر کے تناظر میں دیکھتے ہیں اور اس کی تعین قدر کے لیے صرف مادّی معیاروں سے کام لیتے ہیں۔ راشد کی فکری جہت اور میزان تو مختلف ہے مگر مشہود حقیقتوں پر ارتکاز جس نوع کی شاعری کو جنم دیتا ہے اس میں ذہنی اور حسّی دبازت کا تاثر کمیاب ہے۔ اس تاثر کی فراوانی اقبال کی شاعری میں ملتی ہے کہ وہ ایک ہی نقطے پر یک جا تضادات کے رمز آشنا تھے۔ راشد اس تاثر کی تخلیق میں کامیاب اپنی حسیت کی پختہ کاری کے دور میں ہوئے۔ ''ایران میں اجنبی'' کی چند نظموں مثلاً سوغات، سبا ویراں، کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم اور لا مساوی انسان کی بیش تر تخلیقات پر نظر ڈالی جائے تو ماورا کے مقابلے میں نمایاں طور پر ایک بدلی ہوئی۔ پُر پیچ اور تازہ کار فضا کا احساس ہوتا ہے۔ اس فضا میں نہ تو غصے اور احتجاج کی وہ سادہ فکری ملتی ہے جو ان کی ابتدائی نظموں کا خاصہ تھی، نہ ہی وہ براہ راست، غیر ایمائی اور منطقی اسلوب جس کی مثالیں انتقام جیسی نظمیں فراہم کرتی ہیں اور جس کی بے حجابی نے ان نظموں کی واردات کو کسی قدر عامیانہ بنادیا تھا۔ تفکر کے لیے ذہن کی جو متانت، لہجے کا جو ٹھہراؤ اور احساس کی دھیمی دھیمی آنچ میں تپنے کی جو کیفیت درکار ہوتی ہے اس کا فقدان احتجاج یا غصے کی بساط کو کم زور کردیتا ہے۔ پھر صیغۂ اظہار میں خاموش طریقے سے ایسی درشتگی در آتی ہے، فنّی تجربے میں جس کی تحلیل خاصا دشوار عمل ہے۔ مہیّجات کی یہ درشتگی ہر آن فنّی تجربے کو مضروب کرتی رہتی ہے۔ چناں چہ راشد کی ابتدائی نظمیں ابہام کی اس لطیف رو سے بھی کم و بیش عاری محسوس ہوتی ہیں جو تخلیقی تجربے اور منطقی تجربے کے مابین ایک ناگزیر خطِ امتیاز کا کام دیتی ہے۔

اصل میں تہذیب اور تاریخ کے حوالے سے تخلیقی حسیت کی تعمیر نہایت سخت آزمائشوں سے گزرنے کا تقاضہ کرتی ہے۔ اس آزمائش میں حالی اور آزاد بھی ناکام ہوئے اور اپنے کم زور لمحوں میں اقبال بھی۔ منجملہ اور اسباب کے اس کا ایک اور سبب یہ بھی ہے کہ کم تہذیبی اور تاریخی حالات و کوائف کی احاطہ بندی میں سیاست اور اقتصادیات کے معروضی مسائل کا خود بخود شامل ہوجانا فطری ہے۔ فنّی حسیت اکثر اس استدلال کی تاب نہیں لاپاتی۔ دوسرے یہ کہ ان مسائل

میں ذہن کی آلودگی فن اور حقیقت کی خارجی سطح کے درمیان اس فاصلے کو منہدم کر دیتی ہے جس کا قیام آزادانہ تخلیقی اظہار کے لیے ضروری ہے۔ ابتدائی مراحل پر راشد کی تخلیقی حسیّت کا سب سے دشوار گزار نقطہ یہی تھا۔ زوال کا وہ تجربہ جو ان کی ابتدائی نظموں میں جاری وساری ہے اسے راشد کی حسیّت کے سفر کے تناظر میں انتشار کی پہلی دستک کے طور پر دیکھنا چاہیے جس کا وحشت آثار اور پُرشور ہونا یا جس کے ردِ عمل کے طور پر ذہنی اور حسّی اور فنّی توازن کے سلسلے میں بے احتیاط ہوجانا شاید فطری بھی تھا۔ راشد نے اس ضمن میں دو موقعوں پر دو متضاد باتیں کہی ہیں۔ ماورا کی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''اس مجموعے کی قریب قریب سب نظمیں اجتماع کے ایک نئے زوال کا نوحہ ہیں'' اور لا=انسان کے مصاحبے میں ان کے یہ الفاظ شامل ہیں کہ ''میری شاعری میں شاید آپ کو غصّے کی جھلک جگہ جگہ نظر آئے لیکن وہ رقّت نہیں ملے گی جس نے قدیم اردو شاعری کو ایک طویل مرثیے میں تبدیل کر دیا تھا۔'' فنِ شعر کے حق میں غصّے کا اظہار اور نوحہ گری دونوں کا تواتر یکساں طور پر ہلاکت آفریں ہے اور دونوں کی تہذیب وتزکیے کے بغیر اس کے آداب کو قائم رکھنا مشکل ہے کیوں کہ دونوں صورتوں میں ارادت اور دلچسپی کا مظہر اپنی ہی ذات کی بیرونی سطح ہوتی ہے اور یہ ذات خود کو حق آگاہ، ستم رسیدہ اور ایک زمانے کو غلط رو نیز درپئے آزار سمجھنے لگتی ہے۔ نتیجتاً واقعے کی نفسیاتی بنیادیں اور ان میں پنہاں حقیقت کی گہری اور پائدار بصیرت دونوں کا سرا ہاتھ نہیں آتا۔ دونوں روّیے بے صبری کے زائیدہ ہوتے ہیں اور اُس غم آمیز تحمل کے دروازے مقفل کر دیتے ہیں جس کے بغیر آواز مختلف جہتوں میں بہ یک وقت سفر کی قوت سے محروم ہوکر اکہری اور یک سری بن جاتی ہے۔ ایسی صورت میں تجربے کا مرکزی نشان ہنرمندانہ ہیئت آفرینی کے بجائے محض اس کا اشتعال ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ کوئی بھی سچائی ایک سحر کار فریب کے بغیر فنّی اور تخلیقی سچائی نہیں ہوسکتی۔ ان اسباب کی بنا پر یہ کہنا غلط ہوگا کہ راشد نے ابتداءً ماضی کی ذہنی اور تہذیبی حقیقتوں سے قطع نظر شعری روایت کی طرف بھی جو رویہ اختیار کیا وہ بڑی حد تک خام ہے۔ انقلاب آفریں تبدیلیوں کے باوجود کوئی بھی ذہنی یا تہذیبی نظام ماضی سے یکسر لاتعلق نہیں ہوتا۔ اسی طرح شعر وادب کی روایت میں اجتہاد کا عمل روایت سے مکمل انقطاع کا حامل نہیں ہوتا۔ یہ تبدیلی مذہب نہیں کہ

پرانے خداؤں کی پرستش یک قلم موقوف کر دی جائے اور سجدہ ریزی کے لیے نئے آستانے ڈھونڈ لیے جائیں۔ یہاں امر واقعہ کے طور پر یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے کہ واقعات یا واردات کی نئی ہیئتیں خلق کرنے کے باوجود راشد روایتی اسالیب کے جبر کو مسترد کرنے میں بھی ناکام ہوئے ہیں۔ اس جبر سے رہائی کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ روایت کو جوں کا توں قبول کیے بغیر اس کے بعض عناصر کو نئی سمتوں سے متعارف کرایا جائے، اس طرح کہ وہ ایک نئی حقیقت سے مربوط ہو جائیں۔ راشد اس سلسلے میں مکمل انحراف اور انکار کے داعی ہیں۔ اردو کی شعری روایت سے اپنی آزادی کا سبب وہ یہ بتاتے ہیں کہ ''پنجاب فارسی کے زیرِ اثر گزشتہ صدی کے آخر بلکہ موجودہ صدی کے شروع تک رہا'' اور بعد مکانی کے باعث اردو کے روایتی مراکز کے اثر سے محفوظ، مگر اس تضاد کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ اردو میں اظہار کے وہ تمام صیغے جنھیں روایتی کہا جاتا ہے فارسی ہی کے توسط سے اردو اسالیب شعر کا حصہ بنے۔ چناں چہ ماورا کی کئی نظموں میں ان روایات کا عکس ملتا ہے، اس حد تک کہ الفاظ کے مروجہ تلازمات کے علاوہ روایت کے سب سے بھاری پتھر یعنی غزلیہ شاعری کے معروف ملائم اور لسانی سانچوں کی گرفت ان نظموں پر خاصی مضبوط ہے۔ مثال کے لیے نظم رخصت کے یہ دو بند سامنے ہیں:

ہے بھیگ چلی رات پر افشاں ہے قمر بھی
ہے بارشِ کیف اور ہوا خواب اثر بھی
اب نیند سے جھکنے لگیں تاروں کی نگاہیں
نزدیک چلا آتا ہے ہنگامِ سحر بھی

میں اور تم اس خواب سے بیزار ہیں دونوں
اس رات سرِ شام سے بیدار ہیں دونوں

ہاں آج مجھے دور کا در پیش سفر ہے
رخصت کے تصور سے حزیں قلب و جگر ہے
آنکھیں غم فرقت میں ہیں افسردہ و حیراں
اک سیلِ بلا خیز میں گم تار نظر ہے

آشفتگیٔ روح کی تمہید ہے یہ رات
اک حسرتِ جاوید کا پیغامِ سحر ہے

میں اور تم اس رات ہی غمگین و پریشاں
اک سوزشِ پیہم میں گرفتار ہیں دونوں

نظم کے عنواں سے مقطعے:

اُس وقت کہیں دور پہنچ جائے گا راشد
مرہونِ سماعت تری آواز نہ ہوگی

تنگ فکر کی نوعیت رہی، تجربے کا متحرک سست، اظہار تکرار آمیز اور لہجہ جذباتیت زدہ ہے، تجربے کی وجدانی یا فنی توسیع نہیں ہوتی۔ اختر شیرانی کا سایہ اور اس کی وساطت سے عشقیہ شاعری کے پامال اسالیب مسلسل تعاقب کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ مضمون واحد کے ایک ہی نقطے پر گردش کرتی ہوئی نظم، مسلسل غزل کی طرح مقطع تک پہنچتے پہنچتے تمام ہوجاتی ہے اور کسی بھی ایسے تاثر کی ترسیل میں ناکام رہتی ہے جو نوکیلا، اشارہ خیز، پُر اسرار اور دیر پا ہو۔ اس نظم کی تعمیر پر راشد کے پیشروؤں کی روایت اپنی کم زوریوں کے ساتھ سایہ فگن ہے۔ روایت کو قوت کے سرچشمے کے طور پر اسی صورت میں برتا جاسکتا ہے جب بنی بنائی زبان کے ملبے سے ایک نئی زبان کی تعمیر کی جائے اور مانوس الفاظ کو بھی ایک ایسی انوکھی اور تخلیقی ترتیب میں پرودیا جائے کہ پورا خاکہ بدلا ہوا محسوس ہو۔ اس کے لیے لسانی سانچوں کی توڑ پھوڑ چنداں ضروری نہیں کہ یہ عمل اس احتیاط، آہستہ کاری اور خوش سلیقگی کا طالب ہے جو الفاظ کو نئے تلازمات اور ڈھلے ڈھلائے سانچوں کو غیر متوقع طور پر ایک نئے تناظر سے ہم کنار کرسکے۔ اس طرح زبان کی شخصیت اور نفسیات دونوں بدل جائیں گے۔ بصورت دیگر واقعات کے جدت اور غیر رسمیت پر اصرار کے باوجود فرسودگی پیچھا کرتی رہے گی۔ شاعر ظرف نہیں کہ پرانی شیشیوں میں نئی شراب بھردی جائے۔

اقبال کی شاعری میں بانگ درا کی غزلیں اور بال جبریل کی غزلیں تجربے کی تبدیلیوں کا

اشاریہ نہیں ہیں۔ بال جبریل کی غزلیں ایک نیا لسانی تجربہ بھی ہیں، ایسا تجربہ جو روایت کی تخریب یا گرد اڑائے بغیر اپنے تنظیم وتعمیر کر لیتا ہے۔ تجربے کی بیرونی مماثلث کے باوجود لسانی رویے کا فرق تجربات کی تخلیقی قدر پر کس حد تک اثر انداز ہوسکتا ہے اسے سمجھنے کے لیے سردار جعفری اور فیض کی شاعری کے مابین فاصلوں پر صرف ایک نظر ڈالنا کافی ہوگا۔ ایک جوش کی برہنہ گفتاری کی ہنگامے سے باہر نہیں نکلتا، دوسرا یکساں جذباتی اور ذہنی ایقانات کے باوجود اظہار کی ایک پرُ اسرار اور سحر کار راہ ڈھونڈ نکالتا ہے جہاں مانوس تجربوں کے ساتھ بھی وہ مختلف، تنہا اور منفرد دکھائی دیتا ہے۔ اب اس پس منظر کے ساتھ راشد کی ہیئت کے تازہ تر مظاہر کا جائزہ لیا جائے تو ایک نئے منظر نامے کا باب کھلتا ہے۔

مجھے وداع کر
کہ آب وگِل کے آنسوؤں
کی بے صدائی سن سکوں۔
حیات و مرگ کا سلامِ روستائی سن سکوں
میں روز و شب کے دست و پا کی نارسائی سن سکوں

مجھے وداع کر
بہت ہی دیر —— دیر جیسی دیر ہوگئی
کہ اب گھڑی میں بیسویں صدی کی رات بج چلی۔
شجر حجر، وہ جانور، وہ طائرانِ خستہ پر
ہزار سال سے جو نیچے ہال میں، زمیں پر
مکالمے میں جمع ہیں۔
وہ کیا کہیں گے؟ میں خداؤں کی طرح ——
ازل کے بے وفاؤں کی طرح
پھر اپنے عہدِ منصبی سے پھر گیا

اور ـــــ

مجھے وداع کر
کہ شہر کی فصیل کے تمام در ہیں وا ابھی
کہیں وہ لوگ سو نہ جائیں
بوریوں میں ریت کی طرح ـــــ
مجھے اے میری ذات،

اپنے آپ سے نکل کے جانے دے
کہ اس زباں بریدہ کی پکار، اس کی ہاؤ ہو
گلی گلی سنائی دے
کہ شہرِ نو کے لوگ جانتے ہیں
(کاسۂ گرسنگی لیے)
کہ ان کے آب و نان کی جھلک ہوں میں
میں اُن کے تشنہ باغچوں میں، اپنے وقت کے دُھلائے ہاتھ سے
نئے درخت اُگاؤں گا
میں اُن کے سیم و زر سے، ان کے جسم و جاں سے
کولتار کی تہیں ہٹاؤں گا
تمام سنگ پارہ ہائے برف ان کے آستاں سے
میں اٹھاؤں گا
کہ اُن سے شہرِ نو کے راستے تمام بند ہیں

مجھے وداع کر،

کہ اپنے آپ میں
میں اتنے خواب جی چکا

کہ حوصلہ نہیں

میں اتنی بار اپنے زخم آپ سی چکا

کہ حوصلہ نہیں

(مجھے وداع کر)

یہ آواز پچھلی آواز سے کتنی مختلف، گمبھیر، حقیقت آفریں اور توانا ہے۔ اور اس امر کی شاہد ہے کہ ماورا کی ''رخصت'' سے ''لا = انسان'' کے بعد کی اس نظم (مجھے وداع کر) تک راشد کی تخلیقی حسیّت کا سفر انتہائی پے چیدہ اور غیر متوقع خطوط پر ہوا ہے۔ یہ آواز استدلال کی سیدھی یا زینہ بہ زینہ جہت کے بجائے دائروں میں آگے بڑھتی ہے۔ ان دو مثالوں میں فرق محض تجربے کی رسمی اور غیر رسمی نوعیتوں کا نہیں۔ مجھے وداع کر ایک نئی تخلیقی حسیّت کا اشاریہ ہے جو تجربے کو ایک ایسی ہیئت دیتی ہے جس کی فکری، حسّی، صوتی اور لسانی اسلوب کا ہر لفظ گزشتہ معانی کے ایک نئے نقش سے مزیّن ہے۔ یہ حسیّت شعری جمالیات کے اس تصور میں پیوست ہے جس کے وسائل عہدِ حاضر کے شور شرابے نے فراہم کیے ہیں لیکن جو شائستگی، تنظیم اور متانت کے حدود سے باہر نہیں جاتی۔ اس آواز میں تفکر کا جلال ہے، جذبے کی صلابت اور ایک ایسی گونج جو اکہرے تعقل یا کچے رومانی زاویوں کی نفی کی ساتھ تجربے کی کلیت کا محاصرہ کرتی ہے، ہستی کی اس وحدت پر کمند ڈالتی ہے جس کی جانب گفتگو کے آغاز ہی میں اشارہ کیا جاچکا ہے۔ رخصت سے قطع نظر، ماورا کی وہ نظمیں بھی جو کسی تہذیبی یا سیاسی استعارے کا آہنگ رکھتی ہیں، اس نظم کے پس منظر میں راشد کی حسیت کے ارتقا نیز اُن کے ابتدائی اور اتمام یافتہ رویوں کے فرق کو اچھی طرح واضح کرتی ہیں۔ اب اعصابی دباؤ کے سبب جذبے کے فشار کی وہ کیفیت نہیں ابھرتی جس کے تواتر نے ماورا کی بیش تر نظموں کو حقیقت کی نشتریت سے محروم کرایا تھا۔ ماورا کے بعد کی نظموں میں الفاظ، اصوات اور تلازمات کی نئی ترتیب نئی زندگی کے آہنگ سے مملو ہے۔ اسی لیے الفاظ اپنی لغوی سطح سے اٹھ کر بھی آہنگ کے وسیلے سے معنی کا تحفظ کرتے ہیں۔ آہنگ بجائے خود تجربے کی تشکیل کے عمل میں شریک ہوجاتا ہے۔ احتجاج کی لے ان نظموں میں بھی بر

قرار ہے مگر "انتقام" یا اس قبیل کی دوسری نظموں کی طرح درشت اور انتشار ساماں نہیں۔ اس کے برعکس ان نظموں میں احتجاج کا عنصر داخلی تہذیب کے ایک پرپیچ اور جاں گداز راستے سے گزر کر ایک گہرے، گھنے اور وسیع المعنی المیاتی احساس میں منتقل ہوگیا ہے۔ بحر، وزن، اندرونی قوافی کی ترتیب، ارکان کی چھوٹی بڑی لہریں نظموں کے حسّی اور فکری تحرک کی پیش کش میں مزاحم ہونے کے بجائے اسی کی استعانت کرتی ہیں اور تجربے میں اس حد تک مدغم ہو جاتی ہیں کہ انھیں نظر انداز کر کے تجربے کی وحدت کو نہیں دیکھا جا سکتا۔ آہنگ کی یہ افسوں طرازی ہماری شعری روایت میں اقبال کے بعد سب سے زیادہ راشد ہی کے حصے میں آئی ہے۔ جب ایسے مصرعوں پر نگاہ پڑتی ہے کہ:

اب مغنی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا
سننے والوں کے دلوں کے تار چپ!
اب کوئی رقاص کیا تھرکے گا، لہرائے گا کیا
بزم کے فرش و در و دیوار چپ!
اب خطیب شہر فرمائے گا کیا
مسجدوں کے آستان و گنبد و مینار چپ!
فکر کا صیاد اپنا دام پھیلائے گا کیا
طائرانِ غزل و کہسار چپ

تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ صدا کا ہر دریچہ ایک ایک کر کے بند ہو چکا ہے اور کراں تا کراں ایک گنجان اور غم آلود سناٹے کی دھند پھیل گئی ہے۔ ہر منظر اور ہر شے پر تکلم کی قوت سے محروم پرچھائیوں کا گمان ہوتا ہے اور حقیقتیں خوابوں کی طرح پراسرار دکھائی دیتی ہیں۔ چپ، چپ، چپ کی ہر آواز سناٹے کے احساس اور اسرار کے تاثر کو گہرا کرتی جاتی ہے۔ خاموشی بجائے خود ایک کردار بن جاتی ہے جس کی فعلیت مظاہر کے ہر نقش پر اپنے وجود کی مہر ثبت کرتی جاتی ہے۔

"ماورا" کے بعد کی بیش تر نظموں میں راشد نے لسانی روایت کی کم زوری سے دامن بچا کر اس کے زندہ عناصر کا استعمال قوت کے ایک نئے وسیلے کی شکل میں کیا ہے۔ الفاظ کو فرسودہ

تلازمات کے غبار سے نکالا ہے اور اظہار کے مانوس اسالیب کو بھی اس مہارت کے ساتھ برتا ہے کہ ان پر ایک نئے اسلوب کا گمان ہوتا ہے۔ ''لا = انسان'' کی ایک نظم بے پر وبال میں غزل کی خارجی ہیئت کو اس خوب صورتی کے ساتھ سمویا گیا ہے کہ معنی کی مختلف اکائیاں، بہ ظاہر خود مختار نظر آنے کے بعد بھی ایک دوسرے حلقہ ہائے زنجیر کی صورت مربوط ہوگئی ہیں۔ ردیف و قوافی کے روایتی قیود میں بھی ان کا باہمی ربط تجربے کی توسیع کرتا ہے۔ نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

جب کسی سلطنت گم شدہ کے خواب
کبھی اشک، کبھی قہقہہ بن کر دل رہرو میں اترتے جائیں

پھر یہ مطلع آتا ہے:

نیم شب کون ہے آوارہ دعاؤں کی طرح
لو چلے آتے ہیں وہ عقدہ کشاؤں کی طرح

اور پھر وقفے وقفے سے یہ شعر آتے ہیں:

ہم ہیں وہ جن پہ نظر ڈالی ہے سلطانوں نے
ہیں کہاں اور گدا ، ہم سے گداؤں کی طرح

منھ پہ اوڑھے ہوئے دستور کا کو تہہ دامن
تو خداوند ہے کہ امر خداؤں کی طرح

شب تنہائی درو بام ڈراتے ہیں مجھے
دل میں اندیشے اترتے ہیں بلاؤں کی طرح

ہم سے کیوں خانہ خرابی کا سبب پوچھتے ہو؟
کس نے اس دور میں ڈالی ہے جفاؤں کی طرح

چھوٹے بڑے مصرعوں کے دائرے میں گھرے ہوئے یہ اشعار تجربے کی مخصوص نوعیت

کو بڑی حسن کاری کے ساتھ منکشف کرتے ہیں۔ نظم میں یہ اشعار ایک مسلسل سوالنامے کے طور پر شامل ہیں۔ ایک دوسرے سے مماثل آہنگ زنجیر سوالات کی ایک ایک کڑی کو سامنے لاتا ہے، اس طرح کہ یہ زنجیر نظم کی پوری فضا کے گرد پھیل جاتی ہے اور اپنے تدریجی تاثر کے تسلسل کو قائم رکھتی ہے۔

راشد کی تخلیقی حسیت کے اوّلین اور آخری مدارج کا یہ فرق بہت اہم ہے کہ ابتدائی نظموں میں اُن کی توجہ بالعموم واردات کے بیان پر مرکوز رہی — بعد کی نظموں میں وہ واردات کے بیان کی جگہ فضا آفرینی کی سعی کرتے ہیں اور جیسا کہ ابھی اشارہ کیا جا چکا ہے، اُس فضا کی ترتیب سے واردات میں چھپی ہوئی حقیقت خود بخود نمودار ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ فضا کی ترتیب اور صورت گری واردات کے مجرّد تذکرے سے نہیں کی جاسکتی۔ اُس کے لیے ذہن کی ہر رو کو رنگ کے کسی پیکر یا شے کی صورت میں دیکھنا ہوگا۔ ماورا میں اس رویے کی نیم روشن مثالیں اتفاقات، گناہ، انتقام، خودکشی اور دریچے سے قریب میں ملتی ہیں یعنی مجموعی طور پر کم یاب ہیں۔ جب کہ بعد کی بیش تر نظموں میں راشد نے ٹھوس استعاروں اور مشہور پیکروں کی مدد سے حسی اور نفسیاتی کوائف کی عکاسی کی ہے۔ حقائق کو صرف سمجھا نہیں بلکہ ایک تخیلی کینوس پر انھیں از سرِ نو خلق کیا ہے۔ ان نظموں میں گوناگوں کوائف تک رسائی کا وسیلہ راشد نے فکر کے تجزیے کے بجائے جذبے کی تحلیل کو بنایا ہے یا دوسرے لفظوں میں دانش وری کی لہر کو ایک نیم فلسفیانہ لیکن پوری طرح شاعرانہ تخلیقی عمل کے سپرد کر دیا ہے اور خارجی منطق کے بازو سمیٹ لیے ہیں۔ سباویراں، اسرافیل کی موت، ابولہب کی شادی، دل مرے صحرا نوردِ پیردل، اندھا جنگلی، زندگی اک پیرہ زن، آرزو راہبہ ہے، تمنا کے تار، اب غزالِ شب، آنکھیں کالے غم کی، مری مورِ جاں، نئی تمثیل، رات خیالوں میں گم — غرض یہ کہ ان تمام نظموں میں خطیبانہ طرزِ تکلم یا خود کلامی کے بے عکس و رنگ اظہار کا نقش نایاب ہے۔ یہ نظمیں ایک تخلیقی نصب العین کی حامل ہیں اور محض خیال یا تجربے کی ترسیل کو اپنا مقصود نہیں بناتیں۔ ان سے ایک ایسا نگار خانہ مرتب ہوتا ہے جس کے در و دیوار تصویروں سے آراستہ ہیں۔ ان میں بازار، پرندے، راہبہ، دیو، آدم زاد، داستان گو، چہرہ زن، کاہن، سانپ اور اس نوع کے دوسرے استعارے حقیقت کی ایک نئی

دیومالا خلق کرتے ہیں اور جانے پہچانے مظاہر کو علامتی تبدل کے ذریعے ایسی زمینوں پر آباد کرتے ہیں جو دیکھنے والے کو اجنبی، غیر مسحّر اور سحر زدہ نظر آتی ہیں۔ زندگی سے اب اُن کی ملاقات پرانی داستانوں کی جادوگرنی یا مکارہ کی شکل میں ہوتی ہے جو:

جمع کرتی ہے گلی کوچوں میں روز و شب پرانی دھجیاں!
تیز، غم انگیز، دیوانہ ہنسی سے خندہ زن
بال بکھرے، دانت میلے، پیرہن
دھجیوں کا ایک سوُنا اور ناپیدا کراں، تاریک بن

ہوا کا ایک سرد اور سفاک جھونکا اس کے ہاتھوں میں دبی ہوئی اقتدار اور جذباتی سہاروں کی دستاویز اڑا لے جاتا ہے:

لو ہوا کے ایک جھونکے سے اڑی ہیں ناگہاں
ہاتھ سے اُس کے پرانے کاغذوں کی بالیاں
اور وہ آپے سے باہر ہوگئی
اُس کی حالت اور ابتر ہوگئی
سہہ سکے گا کون یہ گہرا زیاں؟

راشد کے آخری دور کی شاعری فرد اور اس کے بنیادی تجربات سے وابستہ سوالات کی اس عالمگیر دھوپ میں نہائی ہوئی ہے۔ اُن کی تخلیقی حسیت ان سوالات کا اظہار محض کرنے کے بجائے قاری پر حقیقت کی ایک نئی تمثیل کا باب کھولتی ہے اور اُس کے ذہن کے ساتھ ساتھ اُس کے حواس و اعصاب کی تمام لہروں کو مضطرب کرتی ہے۔ شبیہ سازی کو انھوں نے عیاشی اور عقلی انحطاط سے تعبیر کیا تھا۔ یہ عیاشی آخر کار ایک ضرورت ثابت ہوئی۔ رہی عقلی انحطاط کی بات، تو جذبے کی تحلیل کے لیے خارجی تعقل کے قلعوں کو مسمار کرنا بہر حال ناگزیر تھا اور یہی راستہ تھا ایک ارفع تر تخلیقی منطق کو گرفت میں لانے کا۔ اقبال کی طرح راشد کی تخلیقی حسیت کو بھی اپنی تکمیل کے لیے بالآخر اپنے مفروضات اور تصورِ شعر کی حدوں سے آگے سفر کرنا پڑا ہے۔

ن۔م۔راشد
زندگی کی مساوات میں ایک گم شدہ ہندسے کی تلاش

راشد کی شاعری ہمیں بتاتی ہے کہ ایک انحطاط پذیر ماحول میں انسان کی تخلیقی زندگی اور اس کا شعور کن شکلوں میں اور کن سطحوں پر اپنا اظہار کرتا ہے۔ اس لحاظ سے راشد نہ تو نرے شاعر تھے نہ اُن کی شاعری، خالص شاعری کا نمونہ در آں حالاں کہ خالص شاعری کے تصوّر کی کوئی ٹھوس شہادت مجھے اب تک کسی قابل ذکر شاعر کے یہاں نہیں مل سکی چناں چہ اس اصطلاح کے استعمال سے مجھے تکلف محسوس ہوتا ہے، پھر بھی، چوں کہ بعض خود ساختہ اور نیم تربیت یافتہ نقادوں نے راشد اور میراجی کے حوالے سے اس بے سوچی سمجھی اصطلاح کا استعمال کہیں فتوے کے طور پر، کہیں ایک صفتی مرکّب کے طور پر اور کہیں ایک فردِ جرم کے طور پر کیا ہے اس لیے یہاں اس اصطلاح کے واسطے سے گفتگو کچھ ایسی بے محل بھی نہیں ہے۔ زوال سے دوچار معاشرے میں انسانی ذہن کی سرگرمیوں کا ذکر کرتے ہوئے سارتر نے اپنے پورے تخلیقی عمل کو شعور کے تاریک گوشوں کی سیاحت کا نام دیا تھا۔ یہ سیاحت ایک طرح کی روحانی تفتیش سے عبارت ہے جو ایک غیر ذمے دار انسانی ماحول میں ایک ذمے دار لکھنے والے کا بنیادی سروکار ہوتی ہے۔ اس حساب سے راشد کی شاعری کے مجموعی سفر کو دیکھا جائے تو یہی بات سامنے آتی

ہے کہ اپنی نظموں کے واسطے سے راشد 'خالص شاعری' کے بہ نسبت دراصل ایک روحانی سوال نامے کی تخلیق وتعبیر میں عمر بھر مصروف رہے۔ چناں چہ لا = انسان کے شروع میں ہمارا تعارف ان کے اس بیان سے بھی ہوتا ہے کہ:

"میں اپنے تیسرے مجموعے کا نام لا = انسان رکھنا چاہتا ہوں۔ شاید آپ کو یہ نام کسی قدر الجبرائی سا معلوم ہو لیکن میری مراد یہ ہے کہ زندگی کی مساوات میں انسان ایک گم شدہ ہندسہ ہے جس کی قیمت معلوم نہیں، اور شعر ہو یا فن گویا سب اس قیمت کو دریافت کرنے کی کوششیں ہیں۔"

لیکن راشد کا المیہ یہ ہے کہ اپنے معاصرین میں ایک فرد اور ایک شاعر کی حیثیت سے اپنی بساط، اپنے حدود اور اپنے منصب کا شاید سب سے گہرا شعور رکھنے کے باوجود انھیں ایک سر غلط سمجھا گیا اور ان کی شاعری کو ایسے معنی پہنائے گئے جن کا راشد کی بصیرت سے کوئی تعلق بنتا ہی نہیں۔ یہ مفروضہ کہ ادب کی تخلیق بالفاظ دیگر ہیئت کی تخلیق ہوتی ہے نقادوں کے ایک حلقے میں اس عرفان کا سبب بنا کہ راشد کی بنیادی جستجو ایک نئی ہیئت کی جستجو تھی یا یہ کہ راشد ہیئت پرست تھے۔ خیر، میں تو ہیئت پرستی کی اصطلاح کو بھی قبول کرنے سے یوں نہیں جھجکتا کہ ہیئت پرستی کا وہ مفہوم جو ترقی پسندوں نے متعین کیا ہے، میرے ذہن میں کبھی قائم ہی نہیں ہو سکا۔ مگر یہ بھی ہے کہ راشد بیش تر رسمی نقادوں سے بہتر تنقیدی بصیرت رکھتے تھے اور شعری تجربے، مواد، ہیئت، ہیئت اور مواد کے رشتے کو اُن سے زیادہ سمجھتے تھے۔ یہ بحث آگے آئے گی۔ یہاں اس نکتے کی طرف اشارے کا مقصد یہ عرض کرنا ہے کہ راشد اگر واقعی اُن معنوں میں ہیئت پرست ہوتے جن کی سمائی بہت سے ترقی پسند نقادوں اور اُن کے علاوہ بعضے تجربہ پسند شاعروں کے دماغ میں ہوئی ہے تو راشد کے اسلوب پر روحانی کشمکش کی ایسی سلوٹیں نمودار نہ ہوتیں۔ راشد ایک انتہائی اضطراب آسا، پُر پیچ اور بہ یک وقت کئی طرح کی کیفیات سے بھرے ہوئے اسلوب کے شاعر تھے۔ بھرت مُنی سے الگ، یہ ایک اور ہی رس سدھانت کی شاعری ہے جو ایک فرد کی ہستی اور اس کے عہد کے حوالے سے یقین سے بے یقینی تک، احتجاج اور برہمی سے بے دلی اور خاموش فکری تک، دلشادی سے ملال تک کئی مرحلوں سے گزرتی ہے۔ اسی کے ساتھ

ساتھ ان کے اسلوب میں تفکر کا اور ان کے آہنگ میں سوز کا عنصر بھی نمایاں ہے۔ تفکر کے اعتبار سے تو راشد اپنے تمام ہم عصروں میں ممتاز ٹھہرتے ہیں اور گنتی کے بس چار پانچ اردو شاعروں میں ان کا نام لیا جاسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ راشد کی ہر تحریر، نثر ہو یا نظم، ایک مستقل سوچتی ہوئی شخصیت کے وجود کا احساس دلاتی ہے۔ کسی مصرعے، فقرے یا لفظ کی بات تو الگ رہی، راشد کی تخلیقی تجربے کی تعبیر میں کام آنے والی کوئی آواز، اس سے مرتب ہونے والا آہنگ، یہاں تک کہ مختصر سے مختصر صوتی لہر بھی خالی از علت یا بے مغز نہیں ہوتی۔ یہ تو ہوسکتا ہے کہ کسی خاص کیفیت یا تجربے سے گزرتے وقت راشد کے ذہن میں جو بات آئی ہو وہ درست نہ ہو اور راشد غلط فکری کے مرتکب ہوئے ہوں مگر یہ ناممکن ہے کہ ان کا ذہن کبھی تعطل سے دوچار ہوا ہو اور انھوں نے غیر شعوری طور پر بھی، سوچنا بند کردیا ہو۔ عسکری نے کہیں لکھا تھا کہ جس ادیب کو اپنے عوام اور اپنے معاشرے کی ذہنی اور روحانی تحریکوں اور الجھنوں کا احساس نہیں وہ احمق اور بے حس ہے۔ راشد کے پیش رووں اور ہم عصروں میں ایسے اصحاب کی کمی نہیں جن کی شاعری احمق اور بے حسی کی ان تہمتوں کا بوجھ اٹھانے کا حوصلہ نہ رکھتی ہو۔ راشد کو تو اپنے بعد کی نسل کے کئی شاعروں سے بھی اس فراخ حوصلگی کا شکوہ رہا۔ اپنے ایک خط میں انھوں نے بنام ساقی فاروقی لکھا تھا—

''جہاں تک میں اردو کی 'جدید' شاعری اور 'جدید' ادب کو جانتا ہوں، اس کے پیروکاروں کا یہ حسنِ ظن کہ ان کے رشحاتِ قلم اپنا کوئی عدیل کسی زمانے یا کسی خطے میں نہیں رکھتے، محض طفلانہ لاف زنی ہے اور اس کو زیادہ اہمیت دینا وقت ضائع کرنا ہے۔ ان سب میں سے بعض، جن سے میری سرراہ ملاقات ہوتی رہتی ہے مجھے کنوئیں کے مینڈک نظر آئے جو اس چھوٹے سے گڑھے کو، جس کے اندر پیدا ہوئے، اور جس میں وہ ہمیشہ قید رہیں گے، سمندر سے عظیم تر جانتے ہیں۔''

''لا = انسان'' کے شروع میں شامل مصاحبے کے دوران بھی راشد نے آج کی شاعری کے تذکرے میں یہ بات کہی تھی کہ'' وہ جسمانی یا ذہنی حجرہ نشینی جس میں قدیم شاعر دوسروں کے عشقیہ تجربات کے سہارے شعر گنگنا سکتا تھا، آج مضحکہ خیز ہوچکی ہے۔ آج کے شاعر کے لیے

ضروری ہے کہ وہ زندگی کو اپنی آنکھوں سے دیکھے، اپنے کانوں سے سنے اور اپنے دل سے محسوس کرے۔ اس کے لیے صرف یہ بیان کرنا کافی نہیں کہ آنکھیں کیا دیکھ چکی ہیں بلکہ یہ بیان کرنا بھی ضروری ہے کہ آنکھیں آگے چل کر کیا دیکھیں گی یا انھیں کیا دیکھنا چاہیے۔'' اسی بات کی وضاحت راشد نے اس طرح بھی کی ہے کہ ہر شاعر کا ایک اپنا وژن بھی ہوتا ہے اور یہ وژن صرف موجود اشیاء اور حالات کا پابند نہیں ہوتا بلکہ اُن اشیاء اور حالات کا بھی ہوتا ہے جو موجود نہیں اور جنھیں موجود ہونا چاہیے۔ گویا کہ اس وژن کا تعلق ایک امکان، ایک جستجو، ایک نصب العین، ایک آرزومندی اور خواب بینی سے بھی ہے۔ یہ وژن حقیقت پسندی اور آدرش واد میں ایک شخصی ربط استوار کرتا ہے اور ہر شاعری کو ایک مخصوص زمانی ومکانی اور معاشرتی سیاق کا عکاس بناتا ہے۔ البتہ، یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ راشد نے اس معاملے میں کسی بھی معینہ طرزِ فکر کی آمریت قبول نہیں کی اور اپنے آپ کو ہر طرح کے بیرونی فکری تسلط سے بچائے رکھا۔

راشد کی شاعری ہمیں یہ بھی بتاتی ہے کہ ہمارے معاشرے میں ادب کی حیثیت خواہ کتنی ہی غیر متعین کیوں نہ ہو اور ادیب کے لیے حالات کیسے ہی دشوار ہوں، وہ ایک انتہائی مسلسل اور متعین انداز میں، ایک غیر معمولی تخلیقی انہماک کے ساتھ اظہار و ادراک کی ذمے داریاں نبھائے جاتا ہے۔ ان میں سے کچھ ذمے داریاں اس کے عہد کی تہذیب نے عاید کی ہیں، کچھ کا انتخاب اس نے اپنی مرضی سے کیا ہے۔ چناں چہ یہ شاعری ایک شخصی رزمیہ بھی ہے، اور ایک احتجاجی رزمیہ بھی۔ خاص بات یہ ہے کہ اس شاعری کا ظہور ایک ایسی ادبی روایت کی تہہ سے ہوا جو شعور کی تبدیلیوں کا ساتھ دینے کی صلاحیت کے معاملے میں زیادہ کشادہ ظرف نہیں تھی۔ مگر روایت کتنی ہی بے لوچ کیوں نہ ہو کسی فرد کے بدلتے ہوئے شعور کی سرکشی کے سامنے بالآخر سپر ڈال دیتی ہے، بشرطِ کہ اس شعور میں اپنے عہد کے تاریک گوشوں کو ایک نئی سطح پر سمجھنے کی طاقت موجود ہو۔ یوں بھی انسانی شعور کو کسی ایک مرکز پر ہمیشہ ٹھہرایا نہیں جا سکتا۔ راشد کے علاوہ اُن کے زمانے میں جن شاعروں نے اس رمز کو ایک بے لوث، آزاد اور خودمختار تخلیقی تناظر میں سب سے آگے بڑھ کر سمجھنے کی جستجو کی وہ میراجی اور فیض ہیں۔ ان تینوں کے یہاں یہ احساس باقی تمام شاعروں سے زیادہ ملتا ہے کہ معاشرے کی بے آہنگی، ابتری اور انتشار ادبی اظہار کی نوعیت

اور ہیئت میں کچھ بنیادی تبدیلیوں کی طلب گار ہے۔ ماضی اور تاریخ کے علوم میں سرے سے رد کرنا ممکن نہ سہی، مگر ادب میں یہ گنجائش بھی موجود ہوتی ہے کہ یکسر نئے اور نامانوس راستے بھی نکال لیے جائیں۔ چناں چہ راشد، فیض اور میراجی کے راستے بادی النظر میں جتنے جدت آمیز تھے، انھیں اس سے زیادہ نامانوس اور ناقابل قبول سمجھا گیا۔

ان میں راشد کی شاعری خاص طور پر اعتراض اور مخالفت کا نشانہ بنی۔ کیوں کہ اس میں اشتعال انگیزی کی استعداد بھی مقابلتہً زیادہ تھی۔ رسمی شاعری کا مذاق رکھنے والے تنقید نگار میراجی کے احساسات کی بھول بھلیوں میں داخل ہونے سے ڈرتے تھے۔ میراجی کے تجربوں سے اسرار کی پرتیں ہٹانے کے لیے جس ضبط اور استغنا کی ضرورت تھی اس سے یہ تنقید نگار بالعموم بے بہرہ تھے۔ میراجی کی حسی کائنات بہت شخصی، پُرہول اور بھیدوں بھری تھی اور اس پر میراجی کے وجود کا سایہ اس درجہ محیط تھا کہ اُن کے شاعری تک رسائی سے پہلے، لوگ اُن کی شخصیت کے سائے میں ہی الجھ کر رہ جاتے تھے۔ گیان دھیان کی جس کیفیت کے ساتھ اور جس دھیرج کے ساتھ اس باب الاسرار پر دستک دینا لازم آتا تھا، اردو کی روایتی تنقید اسے اختیار کرنے سے تقریباً قاصر تھی۔ کچھ مسئلے میراجی کی افسانوی ہستی نے بھی پیدا کردیے تھے اور اس جیتے جاگتے افسانے میں لوگوں کو اتنا مزہ آنے لگا تھا کہ اس کے سحر سے وہ نکلتے ہی نہیں تھے۔ اسی لیے میراجی کے بارے میں اُن کے معاصر نقادوں نے جو تنقید بھی لکھی، اس میں شخصیت سے آلودگی کا عنصر ناگوار حد تک نمایاں ہے۔ یہ میراجی کی تخلیقی شخصیت کا جادو اور اس کی توانائی تھی یا ان کے نقادوں کی بصیرت کا ضعف اور بے چارگی، اس پر بات چیت محض رداروی میں نہیں کی جاسکتی۔

جہاں تک فیض کا تعلق ہے، ان کی اعتماد سے مالا مال تخلیقی سرگرمی، ان کی متانت، تعصبات کو منہدم کرنے کی ان کی خاموش طاقت، ان کا غنائی، نرم رو، سبک اور خوش آثار اسلوب، نئی شاعری کے مخالفین کو جو ہر طبع دکھانے کا موقع بہت کم دیتا ہے۔ فیض کی مقبولیت نے حاسد زیادہ پیدا کیے، مخالف کم۔ فیض کے سحر کو رد کرنے کے لیے جو ذہنی وفکری آلات ضروری تھے، ان میں اوّلین آلہٴ کار شاعری کے ذوق صحیح سے بے گانگی اور ایک گراں بار بے بصری اور

بے توفیقی تھی۔ ہر چند کہ فیض کے اپنے حلقے اور حلقے سے باہر ان کے ہم عصروں میں ان تہمتوں کا بوجھ برداشت کرنے کی طاقت رکھنے والے کم نہیں تھے، پھر بھی فیض کے شریفانہ لبھاؤ اور ان کی شاعری کے مقبول عام انداز کا خوف اتنا حاوی تھا کہ لوگ دو چار فقرے اگل کر کترا جانے میں عافیت سمجھتے تھے۔ فیض کی شاعری اور ان کے نقادوں میں لاگ اور لگاؤ کا جو رشتہ ہے وہ بتاتا ہے کہ مخالفوں کو دہشت زدہ کرنے کے لیے شور شرابے سے عاری ایک لگن اور ایک سوچی سمجھی خاموشی بھی بعض اوقات بڑا کام کر جاتی ہے۔ فیض کی شاعری اپنے مخالفوں کو مشتعل کرنے کی بجائے مضمحل زیادہ کرتی ہے، اعتراض اور مخالف کی بے اثری اور ناطاقتی کے احساس کی وجہ سے۔

مگر راشد کا معاملہ میرا جی اور فیض دونوں سے مختلف ہے۔ ایک تو یہ کہ راشد کے پاس کہنے کے لیے باتیں چوں کہ بہت ہیں اس لیے جواباً بھی گفتگو کا سلسلہ قائم رکھنا نسبتاً آسان ہے۔ اپنی طبیعت کے لحاظ سے بھی راشد کو اپنے معترضوں کے ساتھ دو دو ہاتھ کرنے میں باک نہیں تھا۔ راشد کی شاعری میں مرعوب کرنے، غصہ دلانے، اعتراض پر آمادہ کرنے، بحث و تکرار کی راہ پر لگانے کی صلاحیت میرا جی اور فیض دونوں سے کہیں زیادہ ہے۔ راشد کی شاعری حسیات اور شعریات کے علاوہ شخصی نظریات کا ایک ادعائی آہنگ رکھنے والا دستور العمل بھی ہے۔ راشد کی شاعری آویزشوں سے جنم لیتی ہے اور کچھ مزید آویزشوں کو جنم دینے کی طاقت بھی رکھتی ہے۔ مشرق اور مغرب کی آویزش، ماضی اور حال کی آویزش، فرد اور اجتماع کی آویزش، وجدان اور تعقل کی آویزش، روایت اور جدت کی آویزش، غرض کہ معاشرتی، تہذیبی، سماجی، نفسیاتی، جذباتی، تخلیقی آویزشوں کا ایک طوفان ہے جس کی تہہ سے راشد کی شاعری کا ظہور ہوا ہے۔ یہ شاعری ایک نئے تہذیبی و معاشرتی منطقے، ایک نئی تخلیقی اور فن کارانہ بصیرت، ایک نئے طرزِ احساس و ادراک اور طرزِ اظہار، ایک نئے شخصی شعور کی شاعری تھی۔ اپنی زندگی تک، راشد اپنے کلام کے خالق ہی نہیں اس کے سب سے بڑے اور سچے عارف بھی تھے، راشد اپنی شاعری کے مقاصد اور اس کی رسائی و نارسی کا گہرا احساس بھی رکھتے تھے اور ان مقاصد کے سلسلے میں سنجیدہ بہت تھے۔ چناں چہ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ راشد کی شاعری سے پیدا ہونے

والے مسئلوں سے ایک سنجیدہ علمی اور ادبی بحث کی راہ نکلتی، لیکن ہماری ادبی روایت اور ہمارا روایتی معاشرہ اس قسم کی ذہنی مشقت، کا عادی نہیں تھا۔ اس لیے راشد کے پہلے مجموعۂ کلام ''ماورا'' کی اشاعت (۱۹۴۱ء) پر ردعمل کی جو صورتیں سامنے آئیں ان میں فکر اور مقصد کی سنجیدگی کا عنصر تقریباً مفقود ہے اور اُن سے مزاج المومنین کی جو شکلیں سامنے آتی ہیں ان کا حال عبرت ناک ہے۔ اس ضمن میں دو سب سے مضحک مثالیں، ایک تو لکھنؤ سے شائع ہونے والی وہ پنچایتی کتاب ہے جسے ''ماورا'' کی پیروڈی کے طور پر مداوات کا نام دیا گیا، اور دوسری کتاب حیات اللہ انصاری کی ''ن۔م۔راشد پر'' ہے جو ۱۹۴۹ء میں سامنے آئی۔ مگر اس سے پہلے کہ راشد کی شاعری کے خلاف ردعمل کی ان صورتوں کا جائزہ لیا جائے، ادب اور ادب کی تنقید سے متعلق راشد کے بعض بیانات پر نظر ڈالنا ضروری ہے۔ ادبی مباحث اور مسائل میں غیر ادبی تصورات سے راشد کی بے اطمینانی کے پیش نظر ایک غلط فہمی جو عام ہے یہ ہے کہ راشد شاعری کو الفاظ یا اصوات کا تماشہ سمجھتے تھے۔ میرا خیال ہے کہ راشد کی اپنی شعریات میں اس انداز نظر کی کوئی جگہ نہیں ہے۔ غیر ادبی تصورات سے مراد راشد کے نزدیک ایسے فرسودہ اخلاقی اور مصلحانہ تصورات تھے جو انسانی ذہن کے گرد طرح طرح کے پہرے بٹھا دیتے ہیں۔ اس طرح تصورات کی اشاعت کرنے والوں کے بارے میں راشد نے ایک معنی خیز بات یہ کہی ہے کہ ''ان خطرات کا وجود معاشرتی حیثیت کے لیے مفید سہی، لیکن زندگی کی وسعتوں اور پیچیدگیوں کو سمجھنے اور سلجھانے کی خواہش اور کوشش ان کی تحریروں میں بہت کم ملتی ہے'' اور ''وہ ذہنی توانائی جو زندگی پر پورے طور پر حاوی ہونے کے لیے بے تاب ہوتی ہے اور وہ تجسس جو زندگی کی پردہ کشائی کا طالب ہوتا ہے اور وہ آزاد فکری جو ذہنوں کو وسعت بخشتی ہے، ان کی وسعتوں سے دور رہی'' (مضمون حلقۂ ارباب ذوق بہ طور خطبۂ صدارت: ۱۴رستمبر ۱۹۵۶ء)۔ آغا عبدالمجید کے نام راشد کے ایک خط میں یہ جملے شامل ہیں کہ ''امیجز (Images) شعر کا لازمی جزو نہیں بلکہ اس کی زینت ہیں۔ ان کے علاوہ مجھے سب سے زیادہ غرض اپنے بعض افکار کے اظہار سے ہمیشہ رہی ہے اور ان کی رسالت (COMMUNICATION) کو میں نے اہم جانا ہے۔ میرے نزدیک شاعری محض اصوات یا الفاظ کا کھیل نہیں بلکہ دوسروں کے افکار میں ہیجان پیدا

کرنے کا نثر سے موثر تر ذریعہ ہے۔'' (بحوالہ راشد نمبر، نیا دور کراچی)۔ راشد شعر کو پوری زندگی کا عکاس سمجھتے تھے اور ادب کی بقا کے لیے اُن سیاسی اور مذہبی گروہوں کو سب سے زیادہ خطرناک سمجھتے تھے جو'' ادب کا لباس اور ادب کا ہتھیار پہن کر میدان میں آتے ہیں۔'' حلقۂ ارباب ذوق کے اسی خطبے میں راشد نے سیاسی اور مذہبی گروہوں کے بارے میں یہ رائے بھی ظاہر کی ہے کہ ان کا اصل مقصد ادب اور ادبی شعور کی ترقی نہیں بلکہ قاری کو زندگی کے حقیقی مقاصد سے دور لے جانا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ادب کے واسطے سے راشد زندگی کی کون سی حقیقتوں تک رسائی چاہتے تھے؟ راشد کے معترضین سے پوچھا جائے تو جواب میں وہ جنس زدگی، فحاشی، انفعالیت، ابہام، ہئیت پرستی کے الزامات سے آگے نہیں بڑھتے۔ راشد ادب کو زندگی کی میزان اور اپنے عہد کے ادیب کو پرانے لکھنے والوں کے برعکس، نئے سائنسی اور سماجی علوم کی مدد سے، جن میں سیاسیات اور معاشیات بھی شامل ہیں، مفروضات اور پرانے تعصبات کو توڑنے اور نئی معاشرتی، شخصی اقدار کو قائم کرنے کا ایک اہم وسیلہ قرار دیتے تھے:

'' ادب کا مقصد قاری کے خیالات کو بدلنا نہیں۔ اس کو قائل کرنا نہیں بلکہ ادب کا مقصد قاری کے ذہن میں وہ لطیف تغیرات پیدا کرنا ہے جو آزادنہ غور وفکر کا باعث بن سکیں تاکہ وہ زندگی کے مفہوم پر عمل یا عقل کے ذریعے نہیں بلکہ جذبات کے ذریعے غور کرسکیں اور اس طرح زندگی کے نازک ترین معنی اس پر واضح سے واضح تر ہوتے چلے جائیں۔ ادب کا مقصد آپ کی آنکھوں کو ایک تیسرا محدب شیشہ بخشتا ہے تاکہ آپ زندگی کے چھوٹے سے چھوٹے نشیب وفراز کو زیادہ صاف اور اجاگر دیکھ سکیں۔ (خطبۂ صدارت: حلقۂ ارباب ذوق)''

ادب کا مقصد راشد کے نزدیک حواس کو تھپکیاں دینا نہیں بلکہ شعور کی تہ میں چھپی ہوئی بے چینیوں کو جگانا تھا۔ گویا کہ ادب اور ادب کی تخلیق وتعبیر کا عمل ایک سنجیدہ سرگرمی تھی، ہستی کے تمام اسرار پر محیط، ہستی کے اضطراب آسا اور دہشت خیز، عناصر سے بھری ہوئی۔ روح اور جسم کی طمانیت کو حاصل کرنے کا راستہ ادب کی دنیا سے الگ تھا۔ حلقۂ ارباب ذوق کے ذکر میں عسکری نے ایک جگہ اس خواہش کا اظہار کیا تھا کہ اس سے وابستہ ادیبوں میں 'بزرگی' اور 'متوازن مزاجی' نہیں آنی چاہیے کیوں کہ حلقے کی اصل زندگی تو 'پاگل پن' میں ہے۔ ٹھہراؤ، نظم وضبط کی

تلاش، اعتدال پسندی زندگی کو جس سمت میں لے جاتی ہے، راشد کے ادبی تصورات اس سے کوئی دلی تعلق نہیں رکھتے۔ اسی لیے، وہ چاہتے تھے کہ پریشان کرنے والے احساسات، ہیجان خیز تجربوں اور سلگتے کھولتے جذبوں کا ایک نیا منطقہ ادیب اور ادب کے قاری کے لیے زندگی کو سمجھنے سمجھانے، برتنے اور اس کے گہرے مطالبات سے عہدہ برآ ہونے کا وسیلہ بن سکے۔

اس پس منظر میں ''ماورا'' کی اشاعت پر جو ہنگامہ برپا ہوا اور راشد ملامتوں کی بارش میں جس تجربے سے گزرے اس پر نگاہ ڈالیے تو حیرت ہوتی ہے۔ افسوس تو اس بات کا ہے کہ یہ بارش کسی سنجیدہ اعتراض اور ادب وزندگی کے گمبھیر مطالبات کی جگہ اک بے زارکن بد مذاقی اور تخلیقی وجدان کے چھچھورے پن کی عکاس تھی، ایک طرح کی اعصاب زدگی اور حواس باختگی کا اظہار۔عسکری نے لگ بھگ اس زمانے میں ''مداوا'' کے حوالے سے رسالہ ''ساقی'' میں جدید شاعری پر دو کالم لکھے تھے اور نئی شاعری کے نکتہ چینیوں سے یہ سوال کیا تھا کہ:

> '' نئے لکھنے والوں پر تو الزام ہے کہ کسی چیز کا احترام نہیں کرتے لیکن آپ تو اپنے اصولوں کی عزت نہیں کرتے۔ پرانی تنقید بار بار کہتی ہے کہ ادب کے مطالعے کے لیے احترام شرط ہے۔ لیکن آپ کی طرف سے اس کا مظاہرہ کبھی نہیں ہوا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ یہ ادب ہی کب ہے جو احترام کریں۔ لیکن کم سے کم اسے ادب کے نام سے پیش تو کیا جارہا ہے۔ اس نام کے خیال سے اتنا تو ٹھہریے کہ آپ اسے پوری طرح سمجھ لیں۔''

اسی ضمن میں راشد کی نظم ''انتقام'' کا ذکر کرتے ہوئے عسکری نے لکھا تھا کہ:

'' آپ لوگوں نے اس نظم پر راشد کو بہت طعنے دیے ہیں لیکن وہ غریب تو خود اپنے آپ کو طعنہ دے رہا ہے۔ اپنے آپ پر استہزا کر رہا ہے۔ آپ اس کا لہجہ نہ سمجھیں تو وہ کیا کرے؟ یہ نظم جنسی نہیں جیسا کہ آپ سمجھے ہیں بلکہ سیاسی اور اخلاقی۔ ایسی نظموں میں راشد اپنی گھناؤنی خواہشوں کا اظہار نہیں کرتا بلکہ قوت ارادی اور جینے کی خواہش کی کمزوریوں اور بیماریوں کا تجزیہ!''

مگر عسکری کو تو گلہ ہی اس بات کا ہے کہ روایتی ادبی معاشرہ ''کھول دو'' کی جیسی سفاک

اور اعصاب کے پرخچے اڑا دینے کی طاقت رکھنے والی کہانی کو بھی زندگی کی تمام حرارتوں سے عاری شعور کی روشنی میں پڑھتا ہے اور ادب میں فحش و غیر فحش کی مکتبی بحث چھیڑ دیتا ہے۔ عسکری نے لکھا تھا کہ اس کہانی کو پڑھنے کے بعد پہلی بار انھوں نے اپنی روح میں ایک سنسنی سی محسوس کی جو یہ کہتی تھی کہ فسادات کیوں نہیں ہونے چاہئیں؟ راشد نے ماورا کی جن نظموں سے ایک آزاد انسانی سطح پر اپنے سماجی اور سیاسی موقف کی نشان دہی کرنی چاہی تھی اور جن کے مقاصد منٹو کی کہانی کی طرح اصلاً اخلاقی تھے، انھیں راشد کے معترضین کس مضحک سطح پر کھینچ لائے اس کا نہایت نادر نمونہ ''ن۔م۔راشد'' کے عنوان سے حیات اللہ انصاری کی کتاب ہے۔ اس چھوٹی سی کتاب میں بہت سے صفحوں پر اور ہر نظم کے تجزیے میں دو لفظوں، مباشرت اور شہوت کی ایسی تکرار ہوئی ہے کہ لگتا ہے انصاری صاحب کا ذہن اپنی بصیرت کے اس محور کو چھوڑنے پر آمادہ ہی نہیں ہوتا اور زندگی کے تمام تجربوں کی کلید بس ان ہی کو تصور کرتا ہے۔ قطع نظر اس کے کہ وہ ان نظموں کو راشد کی آپ بیتی سمجھ کر پڑھتے ہیں اور ان سے عجیب و غریب نتائج نکالتے ہیں، اُن کی تجزیہ کاری کے انداز پہ پل بھر کے لیے بھی ٹھہریے تو حیرت جاگ اٹھتی ہے اور شعور اپنے آپ کو ایک عبرت سرا کا مستقل قیدی محسوس کرنے لگتا ہے۔ نظم ''انتقام'' کے حوالے سے ذرا غور فرمائیے کہ انصاری صاحب پر بصیرتوں کے کیسے کیسے رمز منکشف ہو اٹھتے ہیں۔ ارشاد ہوتا ہے:

> ''مباشرت میں مرد اضطراری طور پر عورت کو دبانے اور کچلنے میں ایڑی چوٹی کا زور لگا دیتا ہے۔ عام حالات میں وہ ایسی سختیاں صرف دشمن کے ساتھ کرسکتا ہے اور بعض مرد مباشرت میں تصور بھی یہی کرتے ہیں کہ میں دشمنی برت رہا ہوں اور ان کو اپنی ہر سختی میں جنگجو یانہ شان نظر آتی ہے۔ یہ دشمنی کا جذبہ اکثر اتنا بڑھ جاتا ہے کہ مرد کاٹ کھاتا ہے، یا اس قسم کی اور حرکات کر بیٹھتا ہے، اور اس سے تسکین محسوس کرتا ہے۔''

مزید فرماتے ہیں، اب کے نشانہ راشد کی کچھ اور نظمیں (عہد وفا، شاعر درماندہ، طلسم جاوداں، اتفاقات ہیں):

> ''دراصل راشد کی شہوت وہ تن درست اور پاکیزہ شہوت حیوانی نہیں ہے

جو امرءالقیس کے (مذکورہ) اشعار یا شیو اور پاربتی کے مجسموں میں ملتی ہے۔ اس کی شہوت ایک قسم کا چھنالا یا پیٹ بھرا چٹخارا ہے۔ اس جذبے پر آدمی کتاب صرف کردینے کا راز الفرڈ ایڈلر کے اس قول سے آشکار ہوجاتا ہے۔ عیاش (ڈان جان) ایسا شخص بنتا ہے جس کو اپنی مردی میں شبہ ہوتا ہے اس لیے وہ اپنی فتوحات سے اپنے لیے مسلسل شواہد فراہم کرتا رہتا ہے۔''

کیا طمطراق ہے اور کیسے 'ذہانت آمیز' مفروضے ہیں اور جس بے تحاشا خوش اعتمادی کے ساتھ یہ کتاب لکھی گئی ہے اور علم وآگہی کے ایک سیلِ بے پناہ میں زندگی کی بعض سچائیوں سے جس دراز دستی کے ساتھ پردے اٹھائے گئے ہیں، وہ ادب سے زیادہ دراصل نفسیات کا مسئلہ ہے۔ اس سے راشد کے بجائے خود انصاری صاحب کے مطالعے کی ایک توجہ طلب جہت نکلتی ہے۔ ایسی نادر الوقوع مثالوں پر ہنسی تو کیا رونا بھی نہیں آتا، البتہ کتاب کے تقریباً آخر میں جب خودکشی کا تجزیہ کرتے ہوئے انصاری صاحب کے ان فرمودات پر نظر پڑی کہ:

''کود جاؤں ساتویں منزل سے آج''

''ہمارے ملک میں کلکتہ اور بمبئی کی چند عمارتوں کو چھوڑ کر سات منزلہ عمارتیں نہیں ہوتیں۔ زیادہ تر عمارتیں ایسی ہوتی ہیں کہ اگر ان پر سے کوئی کود پڑے تو ہاتھ پاؤں ٹوٹ جاتے ہیں مگر جان نہیں جاتی۔ اس وجہ سے خودکشی کا یہ نسخہ سن کر خیال ہوتا ہے کہ کہنے والے کی نیت مرنے کی نہیں ہے۔ حالاں کہ یورپ اور امریکہ کے نقطۂ نظر سے یہ ارادہ سنگین ارادہ ہے۔''

تو یقین ہوگیا کہ کتاب کے مقاصد کیا عجب کہ اصلاً غیر سنجیدہ رہے ہوں گے ورنہ ایسی بھی کیا خوش فکری۔ راشد اپنی شاعری کے سلسلے میں جتنے حساس تھے اور شاعری کے منصب کی بابت ذمے داری کا جو احساس رکھتے تھے اسے دیکھتے ہوئے اپنی شاعری کی طرف کسی پڑھنے والے کے اس رویے سے، چاہے وہ حیات اللہ انصاری ہی کیوں نہ ہوں، انھیں جو کوفت ہوتی ہوگی اس کا کچھ حال ان کے بعض خطوں سے کھلتا ہے۔ سلیم احمد کے نام ایک خط میں راشد نے لکھا تھا کہ:

''میری اور میراجی کی شاعری پر کئی الزام لگائے گئے ہیں۔ ان میں سے ایک الزام فحاشی

ہے۔ دوسرا الزام جسے پہلے الزام ہی کا ضمیمہ سمجھنا چاہیے، یہ ہے کہ ہم لوگ چوں کہ جنس کا ذکر ایک حد تک ''جسارت'' کے ساتھ کرتے ہیں اس لیے ہمارے شاعری ''مریضانہ شاعری'' ہے۔ یہ دونوں الزام اس قدر دوہرائے گئے ہیں کہ یقین جانیے خود مجھے بارہا ندامت کا احساس ہوا ہے، حالاں کہ اپنے طور پر میں نے جس قسم کے خیالات کو اپنی شاعری میں جگہ دی ہے یا جس انداز سے اُن کا اظہار کیا۔ یہ سمجھ کر کیا کہ انسان نہ محض ''چشم و گوش'' ہے اور نہ ''ہمہ تن دل''

راشد کی شعریات میں کسی امتناع یا اوپر سے عاید کیے ہوئے کسی حجاب کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی۔ وہ اس حقیقت سے بھی آگاہ تھے کہ ہر عہد اپنی ذہنی ضرورتوں کے حساب سے اپنی تخلیقی تعبیر و تفہیم کے آداب متعین کرتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ راشد زبان و بیان اور فنی وسائل کی طرح ہر تنقید کو بھی زیر بحث آنے والی تخلیقی اکائی کے بنیادی رمز اور اس سے پیدا ہونے والے ذہنی تقاضوں کا تابع سمجھتے تھے۔ ''مداوا'' یا حیات اللہ انصاری کی قبیل کے آداب تفہیم سے قطع نظر ترقی پسندانہ طریق استدلال کی بابت، بالخصوص مجتبیٰ حسین کے حوالے سے راشد نے بہ ظاہر طنزیہ پیرائے میں جس ردِ عمل کا اظہار کیا ہے وہ صرف شخصی اور اضطراری نہیں ہے۔ اس کے پیچھے ہمیں ایک توانا اور منفرد بصیرت کا چہرہ بھی دکھائی دیتا ہے۔ اپنے بارے میں ایک رسالے کی خصوصی اشاعت میں شمولات پر اس کے مرتب کے نام خط میں ان کا یہ تبصرہ کہ ادبی تنقید علم نمائی کے پھیر میں بتدریج اصل حقیقت سے دور ہوتی جاتی ہے اور یہ کہ مطالعہ جب تک باطن کا نور نہ بن جائے اس کے نتائج مفید مطلب نہیں ہو سکتے، شاعری کی تخلیق اور اس کو سمجھنے سمجھانے کے آداب کی بابت راشد کی شعریات کے کچھ اصولی زاویوں کو سامنے لاتا ہے۔ اس معاملے میں راشد نے حلقۂ اربابِ ذوق کے مروّجہ ضابطوں سے انحراف میں بھی تکلف سے کام نہیں لیا اور ادب کی تخلیق کرنے والے کے شعور اور اس کی ہستی کے ان ہی رابطوں کی وضاحت کبھی کبھی اس انداز سے بھی کی کہ ترقی پسندوں کا احساس ذمے دار بھی اس کے سامنے پس ماندہ نظر آتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ راشد کی بصیرت کے احتساب میں روایتی ادبی حلقوں سے زیادہ پیش پیش ان کے ترقی پسند معاصرین رہے۔ انھوں نے یہ بات بھی بھلادی کہ ''ماورا'' کا انتساب راشد نے فیض کے نام کیا تھا اور اس کتاب کے واسطے سے ظہور پذیر ہونے والی حقیقتوں کے

پہلے مفسر کرشن چندر تھے۔

اصل میں راشد کا پہلا اور بنیادی سروکار باہر کی دنیا کے اس ردعمل سے تھا جو باطن کی سطح پر نمودار ہوتا ہے، اس وژن سے تھا جو شخصی ہوتا ہے اور جس کی اساس خواہ اجتماعی ہو مگر جو اپنی ہستی کے حوالے نے اس کے معنی متعین کرتا ہے، جو اپنے عہد کا آشوب اور اپنے انفرادی اندوہ کا علاج ڈھونڈنے سے زیادہ اس آشوب اور اندوہ کو عام انسانی تاریخ کے واسطے سے، اپنے ماحول کے واسطے سے اور آنے والے زمانوں سے منسلک اندیشوں اور امکانات کے واسطے سے سمجھنا چاہتا ہے، اس کی ماہیت تک پہنچنا چاہتا ہے۔ رلکے کے لفظوں میں اس درخت کو دیکھنا چاہتا ہے جو اپنے احساسات کی زمین پر اگ سکے اور وجود کے مخفی ارتعاشات کی خبر بھی دے سکے۔ جو نئی ہیئتوں کے ذریعے نئی حقیقتوں کی تلاش کر سکے اور انسان اور اشیاء کے مابین ایک نئے تعلق کی تعمیر بھی۔ راشد اپنی تیسری آنکھ بھی ہمیشہ کھلی رکھتے ہیں، محض دو آنکھوں کی زد میں آنے والے تماشۂ دید و دانش پر بھروسہ نہیں کرتے اور یہ جانتے ہیں کہ ہر انسانی تجربے کی تکمیل کا آخری منطقہ اس تجربے سے ایک فرد کے طور پر ہماری وابستگی فراہم کرتی ہے۔ یہ شاعری کسی یقین کے بجائے ایک مستقل شک کی سرزمین سے ابھری تھی۔ چناں چہ راشد کے یہاں مسلّمات سے، بنے بنائے مفروضات سے، مذہبی، سیاسی، معاشرتی قدروں کے مروجہ تصورات سے ایک شعوری گریز کا احساس ملتا ہے۔

ایران میں اجنبی کے دیباچے میں راشد نے کہا تھا:

ا۔ انسان اشرف المخلوقات ہونے کے باوجود کرۂ ارض پر شاید ایک شے سے زیادہ یا کم نہیں۔

۲۔ ایسے کئی زمانے گزرے ہیں جن میں انسان نے (گرد و پیش کی) تمام اشیاء یا ان میں سے اکثر اشیاء کے ساتھ اپنا رشتہ منقطع کر کے اپنی ہی ذات کو مرکز عالم بنانے پر اکتفا کی ہے اور اس ذات کا استعمال بھی بعض دفعہ صرف تسلیم تک محدود کر دیا ہے — اس تسلیم سے انسان نے اکثر غم اور نامرادی کی دولت'' کے سوا کچھ نہیں پایا۔

۳۔ انسان کی مجموعی پستی اور ذلت، جہالت، فقر اور بیماری نے کبھی وہ شدت اور

ہمہ گیری اختیار نہیں کی تھی، جو ہمارے زمانے میں کرلی ہے۔ ساتھ ہی جنگ، استعمار، جہالت، فقراور بیماری کو دور کرنے کے لیے انسان کے ادراک اور شعور، دونوں پر کبھی اتنا بار بھی نہیں ڈالا گیا تھا جتنا ہمارے زمانے میں ڈالا گیا ہے۔

۴۔ ہمارے دور میں، جب دنیا کی خوفناک ترین جنگ برپا تھی اور اس جنگ کے اسباب اس سے بھی زیادہ ہولناک تھے، شاعری کے ذریعے محض ذہن کے اسراردریافت کرنے کی کوشش کرنا یا فن کو لفظی جادوگری کا وسیلہ بنانا یا اپنے عشق کے غم و غصے کی مجرّد پیروی کرتے رہنا ایک ابدی انسانی فریضے سے کنارہ کشی اختیار کرنا تھا۔

ان لفظوں میں ہمیں اردو شاعری کے حوالے سے شاید پہلی بار اس حسیت کی چاپ سنائی دیتی ہے جس کا ورود مغرب میں پہلی جنگ عظیم کے بعد ہوا تھا۔ یہ شعور کی ایک نئی رو، احساس کا ایک نیا طرز ہے جس کی تلاش ہم نہ تو روایتی شاعری میں کرسکتے ہیں نہ ترقی پسندوں کے یہاں۔ اپنے عہد میں بدلتے ہوئے ذہنی، جذباتی موسم پر، اس موسم کے ساتھ صورت پذیر ہونے والی حقیقتوں پر دانش ورانہ غور وخوض اور اسی کے ساتھ ساتھ اس موسم سے مناسبت رکھنے والے تخلیقی محاورے کی جستجو کا یہ پہلا قدم ہے۔ اسی لیے راشد کے اپنے زمانے اور بعد کے زمانے میں اگر فیض کے اسلوب اظہار کی روش عام ہوئی تو راشد کے اسلوبِ فکر کی تقلید پر بھی سب سے زیادہ توجہ دی گئی۔ فیض کے اسلوب میں ایک نیا ذائقہ تھا۔ راشد کے اسلوبِ فکر میں حسیت کی ایک نئی طلب جو دھیرے دھیرے پھیلتی جارہی تھی۔ اس وقت تک، فکری شاعری کی کائنات کے دو سب سے بڑے محور غالب اور اقبال تھے۔ ہر چند کہ ایران میں اجنبی کے ساتھ راشد کے یہاں ایک نئی مشرقیت کا جو شعور سامنے آیا اس کی روشنی میں راشد اور اقبال کی مماثلتوں کے بارے میں کچھ دلیلیں بھی قائم کی جاسکتی ہیں۔ مگر میرا خیال ہے کہ راشد اصلاً غالب کے شیوۂ فکر سے زیادہ مناسبت رکھتے تھے۔ غالب پر راشد کے ایک مضمون (غالب ہمارے زمانے میں) سے اس اقتباس پر نگاہ فوراً ٹھہرتی ہے:

''غالب کی شاعری کے مطالعے کے بعد اس تاثر سے بچنا مشکل ہے کہ اس کے نزدیک انسان نارسی اور اطمینان سے محروم ہستی ہے۔ اور یہی نارسی اور

بے اطمینانی اس توازن کو درہم برہم کرنے کا باعث ہے جو کش مکش اور اس سے نجات پانے کی خواہش کے درمیان جاری ہے...... غالب انسان کے آخری اتصال کے لیے بھی اس دنیا کا طالب ہے جہاں اس دنیا ہی کی متواتر حرکت اور گہما گہمی ہو اور جہاں نشاط جو حرکت ہی کا نام ہے، اس دنیا سے بھی شدید تر ہو۔ اس کے نزدیک جنت بھی اس دنیا کی توسیع اور اسی کا ''حاصل ضرب'' ہے۔ اس جنت کو جس میں تماشا یا تمنا نہ ہو دوزخ میں ڈال دینا بہتر ہے—''

اپنی پیش رو ادبی روایت سے راشد کے بے اطمینانی اور انحراف کا سب سے بڑا سبب یہ تھا کہ ان کے نزدیک ''حالی سے لے کر جوش ملیح آبادی تک بہت کم شاعر ایسے ہیں جنھوں نے انسانی ذہن میں تعصبات کی زنجیریں توڑنے کی کوشش کی ہو، یا اگر چند زنجیریں توڑی ہوں تو بیسیوں اور پیدا نہ کردی ہوں۔'' ظاہر ہے کہ اقبال کی شاعری بھی اس الزام سے مستثنا نہیں۔ اقبال انسانی زندگی کی تکمیل انسانی امید میں ڈھونڈتے ہیں۔ راشد انسان کو اپنی نارسی کے عرفان میں۔ اقبال انسان کی فضیلت اور شرف کی مدح خوار ہیں۔ راشد اس کی بے حیثیتی اور پستی کی پہچان کرتے ہیں اور کسی فریب میں مبتلا نہیں ہوتے۔ اقبال خواب دکھاتے ہیں، راشد خوابوں کی شکست کا مظہر، اسی لیے گاڑھے اسلوب کی شاعری ہونے کے باوجود اقبال کی شاعری عوام میں بھی باریاب ہوئی جب کہ راشد بہ قول آفتاب احمد شاعروں کے شاعر بنے رہے۔ راشد کی شاعری اس نئی حقیقت پسندی کی ترجمان ہے جو خوابوں سے، آدرشوں سے، آرزومندی اور امید پروری سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی اور اپنے اضطراب، اپنے اندوہ، اپنے انحطاط، اپنی ابتری، اپنی الجھنوں اور اپنی اجتماعی ہزیمتوں کو ایک ناقابل تنسیخ سچائی کے طور پر قبول کرتی ہے۔ یہ نتیجہ تھا انسانی وجود کے مقاصد، انسان اور کائنات، انسان اور انسان کے باہمی رشتوں اور انسانی عمل اور امکان کے حدود پر، ہر طرح کے توہم، تعصب، جبر سے آزاد ہو کر ایک ہمہ گیر سیاق میں غور و فکر کا۔ اور اس غور و فکر کی نوعیت نہ متصوفانہ تھی، نہ نظریاتی، نہ محض شاعرانہ۔ راشد شعر کو جبلت اور شعور کی یک جائی کا حاصل سمجھتے تھے۔ چناں چہ انھوں نے انسانی ہستی اور کائنات اور معاشرے اور زمانے سے وابستہ سوالوں پر سوچنے، کا وہ انداز اختیار کیا جو صرف علمی اور صرف

وجدانی نہیں ہے۔ یہ انداز ایک ساتھ فلسفیانہ بھی ہے اور تخلیقی بھی۔ اور جو بات اسے ہمارے لیے سب سے زیادہ قابل توجہ بناتی ہے یہ ہے کہ راشد اس معاملے میں کسی بھی کلیشے کو قبول نہیں کرتے۔ انھیں اپنے تجربے اور اظہار کو ہمیشہ ہر طرح کے بیرونی دباؤ سے بچائے رکھنے کی فکر رہتی ہے، یہاں تک کہ لفظوں، استعاروں، علامتوں، تلمیحوں، انتخاب واستعمال میں بھی ان کا بنیادی نصب العین اپنے انفرادی احساس اور اسلوب کی حفاظت کا ہوتا ہے۔ غالب کی طرح راشد بہت چابک دست، چوکنے، وسعت طلب اور خود رو شاعر ہیں۔ اس لیے ماضی کی، حال کی، مغرب کی، مشرق کی، روایت کی کسی بھی قدر کو، اجتماعی مفروضات اور مسلمات کی کسی بھی شکل کو وہ بے چون وچرا تسلیم نہیں کرتے۔ اسے قبول کرتے ہیں تو اپنی ذہنی اور تخلیقی احتیاج کے مطابق، اپنی شخصی رضا مندی اور انتخاب کو بروئے کار لانے کے بعد۔ یہی وجہ ہے کہ راشد کی بصیرت میں مشرق و مغرب کا، کلاسیکیت اور جدّت کا ایک عجیب وغریب امتزاج ملتا ہے۔ وہ ترقی پسندی کے بنیادی مقاصد یعنی ادب کے سماجی رول، ادیب کی سماجی وابستگی کو مسترد نہیں کرتے مگر اپنے وژن سے دست بردار نہیں ہونا چاہتے۔ انھوں نے اظہار اور زبان کے پرانے سانچوں میں اور اپنے تجربوں میں، پرانی تلمیحوں اور نئی حقیقتوں میں ایک نیا ربط ڈھونڈ نکالا۔ وہ اپنے پیش رووں اور شعر کی تعمیر کے آزمودہ نسخوں اور شعور وادراک کے مانوس مظاہر سے کسب کرتے ہیں، مگر اپنی شرطوں پر راشد تو مختلف تہذیبوں کے تجربات سے ایک ساتھ استفادے میں بھی کوئی برائی نہیں دیکھتے۔ وہ "باہر سے گرمی اور نور مستعار لینے میں کوئی ہرج نہیں" سمجھتے، مگر اس نور اور گرمی پر انحصار کو خطرناک جانتے ہیں۔ چناں چہ راشد کے شعور کی مغربیت اور ان کی مشرقیت دونوں کا ذکر ایک ساتھ ہوتا ہے اور ان کے اسلوب کی عجمیت اور فارسی وعربی تلمیحات اور علائم کے ساتھ ساتھ ان کی تجدید پرستی اور نئے اسالیب کی تلاش کو بھی موضوع بحث بنایا جاتا ہے۔ مختلف الجہات وسائل سے ایک ساتھ کام لینے اور اپنے شعور کے مرکزی نقطے پر بہ ظاہر ایک دوسرے کے لیے اجنبی فکری، لسانی، تخلیقی اسالیب کے عناصر کو اکٹھا کرنے کی ایسی استعداد راشد کے کسی معاصر میں نظر نہیں آتی۔

مجھے راشد جیسے آزاد وخود بیں شاعر پر کسی بنی بنائی اصطلاح کے اطلاق میں تامل ہے۔

پھر بھی، یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے عہد کا وجودی انسان دوستی (Existential humanism) کے نقوش، جو ٹکنولوجیکل کلچر کی پُر تشدد سطح سے ابھرے، ہمیں نہ تو راشد سے پہلے اور نہ ہی راشد کے زمانے میں کسی اور شاعر کے یہاں اس درجہ نمایاں دکھائی دیتے ہیں۔ اسی لیے راشد کی شاعری کا مجموعی منظر نامہ بہت بسیط اور ہمہ گیر ہوتے ہوئے بھی بہت شخصی ہے اور اس کا اہم ترین پہلو ایک مرجھاتے ہوئے ماضی اور ایک بے سمت، بے لگام، بے بصر حاضر کے ہولناک تماشے میں انسانی صورت حال کا ادراک ہے۔ راشد نے اس تماشے اور اس صورت حال کی بنیاد پر ایک نئی دیو مالا ترتیب دی ہے۔ راشد ترقی پسند معاصرین کی مرتبہ اسطور کا مرکزی کردار بھی انسان ہے۔ لیکن راشد کے یہاں، خود ان ہی کے لفظوں میں "انسانی صورت حال کے بارے میں شدت احساس کسی ایسے سیاسی عقیدے کے ساتھ وابستہ نہیں جو (ان کے) وجود سے باہر ہو یا جسے (ان کی خاطر) کسی اور نے تیار کیا ہو۔"

ماورا کی اکادکا نظموں مثلاً زنجیر میں ترقی پسندوں سے مشابہت کا پہلو راشد کے افکار اور اظہار دونوں کی سطح پر نکلتا ہے۔ اس مجموعے کی شروع کی نظموں میں جو رومانی دھندلکا، زندگی کے عام مسئلوں سے جو بے رغبتی کا رنگ ظاہر ہوتا تھا، اس کی جگہ ماورا کی آخری چند نظموں میں ایک گونج، صلابت اور برہمی کا احساس ہوتا ہے۔ ایسی نظموں میں ایک اجتماعی تناظر بھی ملتا ہے۔ اور انسان یادادیٔ پنہاں جیسی نظموں والی کلبیت، بیزاری اور ذات آلودگی نہیں ہے۔ اس کے برعکس کبھی کبھی تو ایسا لگتا ہے کہ راشد کے اندر جو شاعر تھا اس نے ایک خطیب کا رول اختیار کرلیا ہے اور نہایت بے باکی کے ساتھ ظلم پروردہ غلاموں کو انقلاب کی دعوت دے رہا ہے۔

کوہساروں، ریگ زاروں سے ندا آنے لگی
ظلم پروردہ غلامو بھاگ جاؤ
پردۂ شب گیر میں اپنے سلاسل توڑ کر
چارسو، چھلکے ہوئے ظلمات کو اب چیر جاؤ
اور اس ہنگامِ بادآوردہ کو
حیلۂ شب خوں بناؤ!

یہاں تناظر کا جو اکہرا پن دکھائی دیتا ہے راشد کو اس کی طرف سے بے اطمینانی کے احساس تک پہنچنے میں زیادہ دیر نہیں لگی۔ "لا = انسان" کے مصاحبے میں راشد نے اپنے نصب العین اور ترقی پسندوں کے نصب العین میں فرق کی نشان دہی اس طرح کی ہے کہ:

"ترقی پسندوں کا نظریہ یہ تھا کہ شاعر کو موضوع کے انتخاب میں اپنی انفرادی حق سے دست بردار ہو جانا چاہیے۔ بلکہ ہر موضوع کے بارے میں اپنا ردِ عمل اس عقیدے کے مطابق تیار کرنا چاہیے جو گروہ میں طے پایا تھا۔ میری رائے یہ رہی ہے کہ اگر ادیب یا شاعر اپنے ہنر کے ساتھ خیانت کا مرتکب نہیں ہونا چاہتا تو اسے صرف اپنے ہی اندرونی اور بیرونی تجربات کی روشنی میں اپنا راستہ تلاش کرنا چاہیے۔"

O

"ترقی پسندوں کی شاعری پرانے اخلاقیین کی شاعری کی طرح اس عقیدے پر قائم تھی کہ انسان کی راست روداد زود کار انا ہی قابل قدر ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ انسان کی غلط کار اور راہ گم کردہ انا بھی بڑی ارزش رکھتی ہے اور بعض دفعہ تو اس کی مدد سے انسانی سوال کا جواب بہتر اور جلد تر مل جاتا ہے۔"

O

"ترقی پسند شاعروں کے نزدیک شاعری کا مقصد معشرِ انسانی کی فلاح تھی لیکن وہ یہ بھول گئے کہ انسانی ذہن کی اُن نفسیاتی گتھیوں کی کتنی بڑی اہمیت ہے جن کو سمجھے اور سلجھائے بغیر انسانی فلاح کا ہر منصوبہ درہم برہم ہو جاتا ہے۔ پھر فلاح کے یہ تصورات ان کے انفرادی غور و فکر سے پیدا نہیں ہوئے بلکہ اشتراکیت کے "دیوانے ملاؤں" کے عقاید سے اخذ کیے گئے ہیں۔"

O

"میں نے اپنی نظموں میں مارکس کی تعلیم پر نہیں بلکہ صرف اسٹالین کے عہد کی "ہمہ اوستی" اور سیاسی چیرہ دستی پر حرف زنی کی تھی۔ میرے لیے یہ تسلیم کرنا

ہمیشہ مشکل رہا ہے کہ ترقی پسندوں کو میری نظموں میں اجنبی حکومت یا استعمار کے خلاف آواز کیوں نہیں سنائی دی۔ یا مذہبی ریا کاری، آمریت اور معاشرتی اور جذباتی پابندیوں کے خلاف میرے شدید ردعمل کو انھوں نے کیوں نہیں محسوس کیا، جب کہ اس قسم کے سب افکار انھیں ہمیشہ عزیز رہے ہیں اور بعض مسائل پر میرا نقطۂ نظر ان کے اپنے اندیشوں اور ارمانوں سے بہت دور بھی نہیں۔''

اصل میں ہستی کی اندرونی پیکار سے لاتعلقی اور سوچنے یا اپنا محاسبہ کرنے سے گریز کی جو روایت کم سے کم اردو کے ترقی پسند ادبی حلقے کے شعور میں جڑ پکڑ چکی تھی، اسے دیکھتے ہوئے، راشد کی دیو مالا کا اُن سے مختلف ہونا فطری تھا، ہر چند دونوں کا بنیادی حوالہ تاریخ اور محور انسانی صورت حال ہے۔ راشد جیسے شدید انسانی سروکار کے شاعر ہیں، اگر ''انا کی شمعوں کی روشنی'' پر ان کا اصرار بھی اتنا ہی شدید نہ ہوتا تو کیا عجیب کہ ان کے شاعری بھی بالآخر روایتی ترقی پسندی کے شور بے احساس میں گم ہو جاتی۔ ''نقشِ فریادی'' کے سیاق میں راشد نے کہا تھا کہ ہمارے تمام موجودہ شاعروں میں فیض، تاریخ کی بے پناہ قوتوں کا سب سے بڑھ کر شعور رکھتے ہیں۔ لیکن ایک ایسا وقت بھی آیا جب راشد یہ محسوس کرنے لگے کہ فیض نے شاعری میں اس علم اور ذہانت سے بہت کم کام لیا ہے جو انھیں میسّر تھی اور ان کی شاعری بے شک لذیذ سہی مگر شاعری میں محض لذت دیر پا نہیں ہوتی۔ گویا کہ راشد نے اپنے عہد کے سیاق میں اب شاعری سے جو توقعات جوڑیں ان کی تشفی کے لیے ''اجتماعی دیوانگی کے اس دور'' کا ادراک ضروری تھا۔ اور اس ادراک کے لیے یہ بھی ضروری تھا کہ شاعری کو اس کے روایتی ساز و سامان سے آزاد، کھردری سچائیوں کے اس عہد سے ہم آہنگ، اور اک بے چہرہ بھیڑ میں اپنے آپ کو تلاش کرتے ہوئے حیران و پریشان فرد کے تجربوں کا ترجمان بنایا جائے۔ یہ ایک اینٹی ہیرو کا قصہ تھا جسے راشد کے حسیت ایک انفرادی سطح پر اپنی گرفت میں لینا چاہتی تھی۔ راشد تاریخ کی بے پناہ طاقتوں کے بعد اب اُن طاقتوں کی بے حصولی، یا دوسرے لفظوں میں تاریخ کی ناگزیر صداقتوں کی بنیاد پر اپنے تخلیقی تجربے کی تعمیر کرنا چاہتے تھے۔ اس رویے کی کچھ آہٹ ہمیں ماورا میں شامل ان کی نظم ''دریچے کے قریب'' میں ملتی ہے۔ شروع کی نظموں میں معروضیت اور اپنے

آپ سے ایک شعوری لاتعلقی کا جو عنصر بہت دبا دبا سا تھا، دریچے کے قریب میں قدرے ابھر کر سامنے آیا ہے—

جاگ اے شمعِ شبستانِ وصال
محملِ خواب کے اس فرشِ طرب ناک سے جاگ!
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے:
اپنے بے کار خدا کے مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت، اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی!

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پنہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے سرِ شام نکل آتے ہیں!

اس نظم میں حقیقت نے ایک دیو مالائی روپ اپنا لیا ہے اور سامنے کی باتیں، جن کے منطقی اسباب سے ہم سب واقف ہیں، ہمیں مہمل اور غیر یقینی سی محسوس ہوتی ہیں۔ مذہبی، معاشرتی انحطاط میں گھرے ہوئے مشرق کی یہ ایک سیال اور سرریئلی (surreali stic) تصویر ہے۔ راشد کسی منجھے ہوئے قصہ گو کی طرح ہمیشہ زوال کی ایک کہانی ہی نہیں سناتے، اس کا سینیریو (scenairo) بھی دکھاتے جاتے ہیں۔ یہ مشرق کا ایک نیا عہد نامہ ہے جس کی فکری اور جذباتی اساس تک راشد کی رسائی مغرب کے عرفان کا نتیجہ تھی۔ ماورا کی کچھ نظموں (مثلاً اجنبی عورت، رقص) کے حوالے سے میرا جی نے راشد کو مغربی طریق فکر اور

اسلوب اظہار کا شاعر کہا تھا۔ مگر جیسا کہ میں پہلے بھی عرض کر چکا ہوں راشد کی فکر، تجربے، اسلوب، نظریات، شعری قواعد پر ایسا کوئی حکم یوں نہیں لگایا جاسکتا کہ راشد صرف سطح کے اوپر تیرتی ہوئی حقیقتوں، صرف ابھرے خیالات، صرف دوٹوک لہجے کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کے مجموعی تجربے کی بھول بھلیّوں میں ایک ساتھ کئی راستے ملتے ہوئے نظر آتے ہیں اور گرچہ ان کے فکری اور تخلیقی موقف میں کسی قسم کا ابہام نہیں ہے مگر سرسری طور پر انہیں دیکھ کر صحیح نتیجے تک پہنچنا بھی آسان نہیں ہے۔

اسی طرح راشد کی شاعری سے اب جس دیومالا کی تصویر مرتب ہوتی ہے اس کی فکری جڑیں بھی بہ یک وقت کئی سمتوں میں پھیلی ہوئی اور کئی روایتوں کی زمین میں پیوست ہیں۔ مغرب، مشرق، قدیم، جدید، حاضر اور غائب، حقیقی اور غیر حقیقی، یہ سب مل کر اس کی تشکیل کرتے ہیں۔ راشد کی تخلیقی ہنر مندی کے اس پہلو کا انعکاس زیادہ بلیغ، وسیع اور بسیط سطح پر ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں ہوا ہے۔ کہانی پن کا عنصر ''ماورا'' کی کئی نظموں میں بھی تھا۔ مگر اب راشد اک مستقل اور مسلسل داستان مرتب کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اور اس عمل میں ان کی مشاقی، انہماک، سحر آفرینی کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ شاعروں میں وہ اپنے عہد کے سب سے بڑے قصہ گو تھے۔

میرا خیال ہے کہ راشد کی شاعری کے سیاق میں قصہ گوئی کے انداز کو اُن کی مجموعی سرگرمی کے محض ایک عنصر کے طور پر دیکھنا مناسب نہیں ہے۔ اس سے ایک نئی شعریات، ایک نئے تخلیقی رویے اور اس کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کی عام مہملیت کہ ایک نئی دانش ورانہ سطح پر دیکھنے کی کوشش کا پتہ چلتا ہے۔ اس سے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ راشد جو شبیہ سازی کو عیاشی، کے مترادف سمجھتے تھے، کس خوبی کے ساتھ مجرد خیالات کو ایک ارضی بنیاد فراہم کر دیتے ہیں اور احساسات کو کس طرح اشیاء کا بدل بنا دیتے ہیں۔ ایران میں اجنبی کے کینوز کی طرف اشارہ کرتے ہوئے راشد نے لکھا تھا:

> ''...... اس نظم کا خیال ایک ناول سے پیدا ہوا جس میں جنگ کے زمانے کے عراق اور ایران کی وہ کشاکش بیان کرنا چاہتا تھا جو اجنبی فوجوں کی وجہ سے

خصوصاً اور جنگ کی وجہ سے عموماً ان ملکوں میں نظر آتی تھی...... میں اس ناول کے کوئی بارہ یا چودہ باب لکھ چکا ہوں گا کہ محسوس ہونا شروع ہوا کہ تجربات کا وہ مواد جو ذہن میں جمع ہوگیا ہے شاید نظم میں بہتر بیان کیا جاسکے، کیوں کہ ناول کا ربط مختلف قسم کے تاثرات کو یک جا کرنے میں حائل ہو رہا تھا...... لیکن ہمیشہ اس بات پر ندامت سی رہی ہے کہ اس نظم میں وہ مربوط تسلسل اور آہنگ پیدا نہیں ہوسکا جو کانتو کے لیے ضروری ہے۔ اسی ندامت کے اعتراف میں ان نظموں کو کانتوں کی بجائے ''قطعے'' کہنے پر اکتفا کی۔ شاید انھیں پنجابی نظم کے تتبع میں ''قصے'' کہنا اور بھی مناسب ہوتا۔

(ایک مصاحبہ، لا=انسان)

ایران میں اجنبی، لا = انسان اور گماں کا ممکن کی متعدد نظموں، خاص کر سومنات، نمرود کی خدائی، ایک شہر، سباویراں، ایران میں اجنبی کے کانتوز، پھر حسن کوزہ گر، ابولہب کی شادی، اسرافیل کی موت، زندگی اک پیرہ زن!، گداگر، افسانۂ شہر، نئی تمثیل، اندھا کباڑی، زنجیل کے آدمی اور گماں کا ممکن کی آخری نظم نسو حسن کوزہ گر ۴ تک ایسا محسوس ہوتا ہے کہ راشد ایک منظوم الف لیلہ کے ابواب لکھنے میں مصروف تھے۔ ان نظموں میں افراد، اشیاء، احساسات، عناصر سب کے سب کرداروں کی طرح عمل پیرا دکھائی دیتے ہیں اور حقیقت پر مبنی اک ناقابلِ یقین افسانے کی تشکیل کرتے ہیں۔ یا یوں کہا جائے کہ داستان اور افسانے کے ماحول میں راشد ایک نئی حقیقت کا سرا ڈھونڈ نکالتے ہیں جو ہمارے عہد کے تھکن سے دوچار جسموں، پیاسی روحوں، بے چین بصیرتوں، خوابوں اور خیالوں کو ایک عجیب و غریب تخلیقی کشف کے سلسلے میں پروتی جاتی ہے۔ راشد روایت اور تاریخ سے، گرد و پیش سے، امکانات اور اندیشوں کی دنیا میں بھٹکتی پھرتی سچائیوں سے، آگ اور مٹی اور ہوا اور پانی کے حسی اور تخیلی مناسبات سے دانہ دانہ لفظ چنتے ہیں۔ تلمیحوں اور علامتوں اور استعاروں سے مدد لیتے ہیں اور اس نئے آدمی کا قصہ لکھتے جاتے ہیں جو صرف سوالوں میں گھرا ہوا ہے۔ جو اپنے ماضی سے، قدروں اور روایتوں اور نظریوں سے، اپنی ایجادات اور دریافتوں سے، ارض و سما کی تمام وسعتوں سے ایک مستقل ناآسودگی،

ملال اور بے زاری کی کیفیت کشید کرتا ہے اور اپنے آپ سے الجھنے لگتا ہے۔ پرانے کردار زندہ ہو جاتے ہیں، گزشتہ واقعات نئے تجربوں کی صورت سامنے آن کھڑے ہوتے ہیں، سوچ کی لہر واردات بن جاتی ہے اور راشد سے زمانے کا سفر کرتے ہوئے ایک داستان کی بکھری ہوئی کڑیاں جوڑتے جاتے ہیں جن میں کچھ کو ہم دیکھ سکتے ہیں، کچھ کو صرف محسوس کر سکتے ہیں۔ اس قصے میں ارضی اور خیالی، مرئی اور تجریدی کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اشیا احساسات میں، مظاہر کرداروں میں، اور فرضی خیالی شبیہیں جیتی جاگتی متحرک تصویروں میں منتقل ہوتی جاتی ہیں۔

تماشا گہہ لالہ زار،
"تیاتر" پہ میری نگاہیں جمی تھیں
مرے کان "موزیک" کے زیر و بم پر لگے تھے
مگر میرا دل پھر بھی کرتا رہا تھا
عرب اور عجم کے غموں کا شکار
تماشا گہہ لالہ زار!

یہ نوشیروان اور زردشت اور داریوش، فرہاد و شیریں اور کیخسرو و کیقباد کی تعمیر کردہ کائنات کی تباہی کا منظر یہ ہے یا جارج بش کے بخشے ہوئے بغداد کا —— راشد اس طرح کسی بھی بات کا فیصلہ تو قاری پر چھوڑتے ہیں اور خود مختلف زمانوں کو الٹ پلٹ کر اپنا افسانہ ترتیب دیتے جاتے ہیں۔ اس افسانے کو مرتب کرتے وقت راشد نہ تو جذباتی ہوتے ہیں، نہ گریہ و بکا کا شور مچاتے ہیں، نہ غیض و غضب کا اظہار کرتے ہیں۔ بڑی گمبھیر مدرا میں، ٹھہرے ہوئے، تفکر آمیز لہجے میں، غیر روایتی اور غیر رسمی مرکبات، علائم وضع کرتے ہوئے، کھردرے اور ایک مستقل اخلاقی ملال کا تاثر پیدا کرتے ہوئے زیبائش سے عاری اسلوب میں، راشد پرانی یادوں کو اور تاریخ کو ایک نئی حسیت اور تجربے کی تفسیر کا وسیلہ بناتے جاتے ہیں۔ کہیں ان پر ایک قلندرانہ استغنا، کی کیفیت طاری دکھائی دیتی ہے، کہیں ایک زخمی لیکن حیادار سپاہی کے خاموش کرب کی۔ اپنے اندرونی انتشار کو سنبھالے رکھنے، اپنی روح کے سناٹے کو چھپائے رکھنے، اپنے تفکر کی سنجیدگی کو قائم رکھنے کی جیسی غیر معمولی استعداد راشد کے یہاں ملتی ہے وہ آج بھی بے مثال

ہے۔ فکر کی اتنی بڑی RANGE کو، تاریخ کے اتنے وسیع کینوس کو، انسانی صورت حال کے اتنے ابتر و پُر پیچ تماشے کو راشد نے جس طرح اپنے قابو میں رکھا ہے اس سے تخلیقی لفظ کے بے تحاشا امکان اور راشد کی اپنے اعصاب پر غیر معمولی گرفت، دونوں کا کچھ اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اس نوع کی بعض مثالوں کا حوالہ دیتے ہوئے راشد کے نام پطرس نے اپنے خط میں یہ سوال اٹھایا تھا کہ:

> ''کیا یہ احساس ایک قسم کا سیاسی احساس ہے؟ کیا یہ کہنا کافی ہے کہ اس دور میں راشد نے سیاسیات کا رخ کیا؟ کیا آپ کی اس نوع کی نظمیں سیاسی کہلائیں گی؟ میں سمجھتا ہوں کہ ایسا تسمیہ تو اہل مکتب کے سوا کسی کو پسند نہ آئے گا۔''

(تمہید: ایران میں اجنبی)

واقعہ یہ ہے کہ سچے انسانی سروکار پر مبنی ہر تخلیقی تجربہ ایک سیاسی جہت خود بہ خود اختیار کرلیتا ہے۔ اس کے لیے نہ تو کسی گروہ میں شامل ہونے کی ضرورت ہے نہ کسی نظریے کی قیادت قبول کرنے کی۔ یہی وجہ ہے کہ اجتماعی اور عام تجربوں کے بیان میں بھی راشد کا طرز احساس، ان کا تخلیقی وجدان، ان کی لفظیات، لہجہ اور آہنگ الگ سے پہچانے جاتے ہیں:

ریگِ شب بیدار ہے، سنتی ہے ہر جابر کی چاپ
ریگ شب بیدار ہے، نگراں ہے مانندِ نقیب
دیکھتی ہے سایۂ آمر کی چاپ
ریگ ہر عیار، غارت گر کی موت
ریگ استبداد کے طغیاں کے شور و شر کی موت
ریگ جب اٹھتی ہے، اڑ جاتی ہے ہر فاتح کی نیند
ریگ کے تیروں سے زخمی، سب شہنشاہوں کے خواب

○

آگ آزادی کا، دل شادی کا نام
آگ پیدائش کا، افزائش کا نام

آگ کے پھولوں میں نسریں، یاسمن، سنبل، شقیق و نسترن
آگ آرائش کا زیبائش کا نام
آگ وہ تقدیس، دھل جاتے ہیں جس سے سب گناہ
آگ انسانوں کی پہلی سانس کے مانند اک ایسا کرم
عمر کا اک طول بھی جس کا نہیں کافی جواب!

O

آج بھی اس ریگ کے ذرّوں میں ہیں
ایسے ذرّے، آپ ہی اپنے غنیم
آج بھی اس آگ کے شعلوں میں ہیں
وہ شرر جو اس کی تہہ میں پَر بُریدہ رہ گئے
مثلِ حرفِ ناشنیدہ رہ گئے

صبحِ صحرا، اے عروسِ عزّ و جل
آ کہ اُن کی داستاں دوہرائیں ہم
اُن کی عزت، ان کی عظمت گائیں ہم
(دل مرے صحرا نوردِ پیر دل)

یہی کیفیت سباویراں میں جو اس پورے عہد کی ترقیِ معکوس اور اجتماعی انحطاط کا ایک دل دوز نوحہ ہے اور ایک ارض المیت یا روح کے ایک خرابے (waste land) کا منظر یہ، یا راشد کی کچھ اور نظموں مثلاً کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم، نارسائی، ہمہ اوست، تیل کے سوداگر، ریگِ دیراز، آئنہ حسن خبر سے عاری، طلب کے تلے، اے سمندر، پانی کی آواز، آگہی ہے ریت، اور ہمارے زمانے کی سب سے بڑی نظموں میں ایک مجھے وداع کر میں بھی ملتی ہے، دل مرے صحرا نوردِ پیر دل کے بارے میں آفتاب احمد کا خیال تھا کہ اس نظم میں ایک زندہ اور حساس شعور بول رہا ہے جو ماضی، حال اور مستقبل سب پر محیط ہے۔ تاریخی شعور کی اس لہر کے

ساتھ ساتھ ایک تخیلی لہر بھی چلتی ہے۔ صحرا نورد پیر دل کی آرزوئیں اور تمنائیں تصویریں بن بن کر ان لہروں میں ابھرتی ڈوبتی نظر آتی ہیں۔ چناں چہ اس نظم کو اس کی ٹھوس سرزمین اور غیر مرئی فضا نے حقیقت اور خواب کا ایک نادر مگر دل فریب امتزاج بنادیا ہے۔" بے شک، راشد حقیقت اور خواب کو، تاریخ اور تخیل کو، انسان کے اجتماعی ردِعمل اور انفرادی سروکار کو، شعور کے مختلف منطقوں کو ایک دوسرے میں اس طرح ضم کردیتے ہیں کہ ان کی نظم پر سیاسی، غیر سیاسی، تاریخی، تخیلئی، معاشرتی اور شخصی ـــ کسی ایک اصطلاح کا حکم لگایا ہی نہیں جا سکتا۔ اُن کا تخلیقی وجدان کسی ایک اصطلاح کی گرفت میں آتا ہی نہیں۔ اسی لیے راشد اک پوری نسل کی بصیرت کے شاعر بن جاتے ہیں۔ کسی ایک گروہ، حلقے یا کسی مخصوص تجربے کے ترجمان نہیں رہ جاتے۔ وارث علوی کا یہ خیال بہت درست ہے کہ" بہ حیثیت فن کار، راشد کا کمال یہی ہے کہ وہ اپنے بے حد الجھے ہوئے جذباتی تجربات کو ایک فارم، ایک صورت دینے میں کامیاب ہوا ہے حالاں کہ اس کا مرحلہ اُن شاعروں سے بہت زیادہ مختلف تھا جنھوں نے کسی ایک آدرش یا ایک جانب سے اپنی وابستگی قائم کرکے ہر قسم کی جذباتی اور نظریاتی الجھن سے نجات حاصل کرلی تھی۔" مگر یہ کام تو راشد کے بعد اس عہد کے ضمیر کی نمائندگی کرنے والے کچھ اور شاعروں مثلاً اختر الایمان اور عمیق حنفی نے بھی ایک خاصے وسیع کینوس پر انسانی مسئلوں کی ایک زندہ وپے چیدہ کائنات کے حوالے سے کیا ہے، چناں چہ جب راشد یہ کہتے ہیں کہ:

اس جہاں پر بند آوازوں کا رزق
مطربوں کا رزق اور سازوں کا رزق
اب مغنی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا
سننے والوں کے دلوں کے تار چپ
اب کوئی رقاص کیا تھر کے گا لہرائے گا کیا
بزم کے فرش و در و دیوار چپ
اب خطیبِ شہر فرمائے گا کیا
مسجدوں کے آستان و گنبد و مینار چپ

فکر کا صیاد اپنا دام پھیلائے گا کیا
طائران منزل و کہسار چپ

("اسرافیل کی موت")

یہ خلائے وقت کہ جس میں ایک سوال ہم
کوئی چیز ہم نہ مثال ہم
جسے نوکِ خار سے چھید دیں
وہی ایک نقطۂ خال ہم

("ہمہ تن نشاط وصال ہم")

اجل ان سے مل
کہ یہ سادہ دل
نہ اہلِ صلوٰۃ اور نہ اہلِ شراب
نہ اہلِ ادب اور نہ اہلِ حساب
نہ اہلِ کتاب
نہ اہلِ کتاب اور نہ اہلِ مشین
نہ اہلِ خلا اور نہ اہلِ زمین
فقط بے یقین
جہاں زاد —
یہ کیسا کہنہ پرستوں کا انبوہ
کوزوں کی لاشوں میں اترا ہے
دیکھو!
یہ وہ لوگ ہیں جن کو آنکھیں

کبھی جام و مینا کے لب تک نہ پہنچیں
یہی آج اس رنگ و روغن کی مخلوق بے جاں
کو پھر سے الٹنے پلٹنے لگے ہیں
یہ ان کے تلے غم کی چنگاریاں پا سکیں گے
جو تاریخ کو کھا گئی تھیں؟
وہ طوفان وہ آندھیاں پا سکیں گے
جو ہر چیخ کو کھا گئی تھیں؟

(حسن کوزہ گر ۴)

تو ان اقتباسات کے ذریعے ہمارا تعارف کسی غیر متوقع، اَن ہونے اور نئے ادراک سے نہیں ہوتا کہ شعور کی ایسی لہر مغرب و مشرق کے بہت سے شاعروں کے کلام میں مل جائیں گی۔ راشد کی اس آواز میں ہم ایک پورے عہد کی آواز کا سراغ پاتے ہیں۔ لیکن کم سے کم اردو کی نئی شاعری میں ہمیں راشد کی جیسی ایک ذاتی اور انفرادی الف لیلہ کا بیان الاؤ کے گرد بیٹھے ہوئے، رات کے سناٹے میں لفظوں کے سرگم سے کھیلتے، تھکے ماندے مگر ایسے پختہ کار قصہ گو کے حوالے سے کہیں اور نہیں ملتا۔ راشد ایک مورّخ، ایک مصور، ایک شاعر اور نئی حقیقتوں کے ایک مفسر کا رول ساتھ ساتھ ادا کرتے ہیں۔ ان کے ذخیرۂ الفاظ کی وسعت، اظہار کے سانچوں اور بیان کے پیرایوں کی تلاش میں ان کی مہم پسندی، شاعرانہ اور غیر شاعرانہ تجربے میں فرق نہ کرنے کی ان کی روش، حسّی، لسانی، بصری مساوات کی روشنی میں ان کی ایک ہمہ گیر اور غیر متعصب و غیر مصلحت کوش بصیرت کی ایسی مثالیں راشد کے بعد کی اردو شاعری میں ہمیں اگر ملتی بھی ہیں تو ایک محدود تر سطح پر اور وہ بھی بس گنتی کے دو چار شاعروں کے یہاں۔ ایک نئی شاعری کے مجموعۂ کلام کو دیکھ کر راشد نے اپنے فوری ردعمل کا اظہار اس طرح کیا تھا کہ ''چھوٹی سی لڑکی، چھوٹا سا درد'' واقعہ یہ ہوا کہ کسی بڑے درد کو سہارنے اور کسی بڑی بصیرت کو سنبھالنے کی صلاحیت ہمارے عہد کی شاعری میں تقریباً مفقود ہو چکی ہے۔ انسانی صورت حال کی طرف صرف اذیت آمیزی کا اور ہیجان خیزی کا رویہ اختیار کر لینے سے خیال کا فقر اور تجربے کا تصنع چھپایا نہیں

جا سکتا۔ شکر ہے کہ نئے شاعروں کی اکثریت کو ایسا کوئی دعویٰ بھی نہیں، مگر ترقی پسند اور غیر ترقی پسند معاصرین میں اس نوع کا نیم ہضم شدہ انداز اپنانے والوں کا حشر دیکھ کر عبرت ہوتی ہے۔ صاف پتہ چل جاتا ہے کہ اپنی بساط سے زیادہ کی طلب نے انھیں اس انجام کو پہنچایا ہے۔ وہ دیوزاد تو ہونے سے رہے، آپ اپنی قامت کا بھرم بنائے رکھنا بھی انھیں نہیں آتا۔ یہی سبب ہے کہ اپنے معاصرین میں تنہا راشد کی شاعری سے اس عہد کی سچائی کا جو دیومالائی ہیولی ابھرتا دکھائی دیتا ہے وہ ہمارے عہد کے دوسرے تمام شاعروں کی حد کمال سے برتر ہے۔ ہمارے عہد کے شاعروں میں تخلیقی جوہر کی تابندگی کے نمونے کمیاب نہیں ہیں، مگر اکادکا مستثنیات سے قطع نظر ان میں سے کسی کو اونچی اڑان کا شوق ہے نہ حوصلہ۔ راشد کے پاس چوں کہ کہنے کے لیے باتیں بہت ہیں اسی لیے ان کے تجربوں کی صورت گری کا عمل بھی راشد کی انفرادیت کا پابند اور ایک تکرار آمیز شناخت کی موجودگی کے باوجود غیر دل چسپ نہیں ہونے پاتا۔ راشد کے معاصرین میں یہ وصف فیض کے یہاں بھی نمایاں ہے مگر راشد سے قدرے مختلف اور تفکر سے زیادہ احساس کی سطح پر۔ فیض کی شاعری ہمیں دوسرے کئی بہانوں سے متوجہ کرتی ہے اور اپنے مجموعی فکری ڈھانچے کے اختصار کے باوجود ہمارے حواس اس سے قربت میں جو مزا پاتے ہیں تو اس لیے کہ فیض کے کلام کی تخلیقی، لسانی، فنی جہتیں اپنے دوسرے تمام معاصرین سے زیادہ پر پیچ ہیں۔

لیکن اس سوال پر بھی ہمیں غور کرنا چاہیے کہ گرچہ غالب کی طرح راشد بھی ناقابل تقلید رہے اور راشد کے رنگ کو اپنانے میں راشد کے بعد کی نسل نے اس جوش و خروش کا مظاہرہ نہیں کیا جو ہم مثال کے طور پر فیض کے سلسلے میں عام دیکھتے ہیں، پھر بھی راشد کی شاعری سے جو متحرک دائرہ بنتا ہے ہمارے زمانے کی حسیت آج بھی اس کے اندر گردش کر رہی ہے۔ یہ دائرہ ہمیں آج بھی جس جذباتی ماحول، جس ذہنی موسم، کشف ذات کی جس آرزو سے آباد دکھائی دیتا ہے اسے دیکھتے ہوئے راشد کو محض تاریخ کے حوالے کر دینا آج بھی ممکن نہیں ہے۔ راشد کی شاعری نے دوسروں کی طرح ہمیں کچھ خواب بھی دکھائے، مگر یہ شاعری خوابوں کی شکست اور تلاطم سے پیدا ہونے والی ہیجان پر درشتی کا جو تاثر فراہم کرتی ہے اس کی سطح پر

راشد ہمیں اپنے تمام معروف معاصرین میں تقریباً اکیلے نظر آتے ہیں۔ راشد کی تنہائی کی نوعیت تخلیقی بھی ہے، فکری بھی۔ اپنے شاعرانہ وجدان کے چاک پر راشد حسن کوزہ گر کی طرح ہر آن جو نت نئے بنتے مٹتے پیکر دیکھتے ہیں وہ انہیں ہیئتوں کے تخلیقی تلازمے ہیں جنھیں انسانوں کی اجتماعی تاریخ نے جنم دیا ہے۔ یہ ہیئتیں کسی نادیدہ کوزہ گر نے زمانے کے چاک پر ابھاری ہیں اور چوں کہ اس نادیدہ کوزہ گر کے عمل کا محاسبہ کرنے کی طاقت راشد اپنے اندر نہیں پاتے اس لیے اپنی حالت پر افسوس کرتے ہیں اور اپنے قاری کو بھی اس افسوس میں شمولیت کی دعوت دیتے ہیں۔ "لا = انسان" اور اس کے بعد کی نظموں میں حیرانی کا، اپنے آپ سے الجھنے کا، اپنی ذات سے باہر پھیلی ہوئی حقیقتوں پر سوال قائم کرنے کا میلان اسی لیے بہت زیادہ نمایاں ہے۔ کیا، کیوں، کیسے کی تکرار سے بھرا ہوا—

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے؟

(حسن کوزہ گر)

یہ سب افقی انسان ہیں، یہ اُن کے ساوی شہر
کیا پھر ان کی کمیں میں وقت کے طوفاں کی اک لہر؟
کیا سب ویرانی کے دل بند؟

(ایک اور شہر)

آئینہ حس وخبر سے عاری
اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے؟

(آئینہ حس وخبر سے عاری)

— کیا کہیں گے اس نئے انسان سے ہم
ہم تھے کچھ انساں سے کم؟

(گداگر)

آدمی سوچتا رہ جاتا ہے
اس قدر بار کہاں، کس کے لیے، کیسے اٹھاؤں
اور پھر کس کے لیے بات کروں؟

(اظہار اور رسائی)

— زندگی سے ڈرتے ہو
زندگی تو تم بھی ہو، زندگی تو ہم بھی ہیں!
آدمی سے ڈرتے ہو؟
آدمی تو تم بھی ہو، آدمی تو ہم بھی ہیں؟
''ان کہی'' سے ڈرتے ہو؟
جو ابھی نہیں آئی، اس گھڑی سے ڈرتے ہو
اس گھڑی کی آمد کی آگہی سے ڈرتے ہو؟

(زندگی سے ڈرتے ہو؟)

اے غزالِ شب
تری پیاس کیسے بجھاؤں میں
کہ دکھاؤں میں وہ سراب جو مری جاں میں ہے؟

(اے غزالِ شب)

مجھے وداع کر
بہت ہی دیر — دیر جیسی دیر ہو گئی
کہ اب گھڑی میں بیسویں صدی کی رات بج چکی

شجر حجر، وہ جانور، وہ طائرانِ خستہ پَر
ہزار سال سے جو نیچے ہال میں زمین پر
مکالمے میں جمع ہیں
وہ کیا کہیں گے؟ میں خداؤں کی طرح —
ازل کے بے وفاؤں کی طرح
پھر اپنے عہدِ منصبی سے پھر گیا

(مجھے وداع کر)

غرض کہ اپنے آپ سے، اپنے ماضی و حال اور استقبال سے، الجھنوں بھری ایک ہی مالا میں پروئے ہوئے زوال و کمال سے، تاریخ سے، نظریوں سے اور عقیدوں اور قدروں کے آزمودہ نظام سے، وسوسوں اور وحشتوں کے ہر اندیشے اور مزید ابتری کے ہر امکان سے راشد نے سوالوں کا ایک پورا سلسلہ ترتیب دیا ہے۔ ان سوالوں کا اجتماعی تناظر بہت صاف ہے مگر راشد اپنی ذات سے باہر کی دنیا کو خطاب کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی ہستی سے بھی ہر سوال کا جواب طلب یوں کرتے ہیں گویا کہ تباہی کے اس سارے تماشے میں ان کی ذات بھی برابر کی شریک رہی ہو۔ یہ نتیجہ ہے، ایک تو انسان کی فضیلت کے رسمی تصور سے نجات اور کسی معینہ ضابطے کے مطابق انسانوں کی رہ نمائی کا فریضہ انجام دینے کے خبط سے دور رہنے کا، دوسرے انسانوں کے کسی گروہ کو ایک بے چہرہ بھیڑ سمجھنے کی بجائے اسے آزاد اکائیوں کے ایک اجتماع کی صورت دیکھنے کا۔ ایک سوال (مصاحب، سعادت سعید کے ساتھ۔ راشد نمبر ''نیا دور'' کراچی) کے جواب میں راشد نے کہا تھا:

''...... اگر زندگی کو مشاہدہ کرنے کے معیار شخصی اور ذاتی ہو گئے ہیں تو یہ عہدِ حاضر کے اُن معاشرتی فلسفیوں اور ماہرینِ نفسیات کے افکار کا نتیجہ ہے جنھوں نے سب سے پہلے یہ محسوس کرنا شروع کیا کہ سائنس کی ایجادات کے عملی استعمال نے صنعت و حرفت کی ترقی کے لیے ہو یا جنگوں کی خاطر، انسان کو ایک

اجتماعی دیوانگی سے دوچار کردیا ہے۔ ان کے نزدیک اس دیوانگی کا تیر بہدف علاج یہ تھا کہ فرد اپنی ذات کو مکرر شناخت کرنے کے قابل ہوتا کہ وہ سائنسی دور کے سیلابوں میں بہہ جانے سے بچ جائے۔ یعنی فرد کی قدروں کی اہمیت اس لیے ہے کہ وہ اجتماع کا جزوِ لاینفک ہے اور اجتماع کے عروج و زوال کے لیے براہِ راست ذمے دار بھی۔''

''جس معاشرے کے افراد باطنی طور پر مربوط اور ہم آہنگ نہ ہوں وہ معاشرہ بھی کبھی اس حد تک ہم آہنگ نہیں ہوسکتا کہ اس سے بہ حیثیت مجموعی کوئی ایسا کارنامہ وجود میں آسکے جو عالمِ انساں کی بقا اور ترقی میں ممد ہو، یا جو فطرت کا منشاء اعلیٰ پورا کرسکے۔ اسی طرح فرد کے جسم اور ذہن کی کامل تربیت کے بغیر ایسا معاشرہ وجود میں نہیں آسکتا جو فرد کی اپنی حفاظت کا ضامن ہو، درآں حالیکہ ہر معاشرے کا مقصد فرد کی حفاظت اور بقا کے سوا کچھ نہیں۔''

راشد فرد کیے واسطے سے اجتماع تک پہنچنا چاہتے تھے۔ ان کا یہی رویہ اپنے بعد کی شعری روایت کے لیے تازہ کار اور بامعنی بنائے رکھنے کے لیے کافی تھا۔ راشد اس عہد کے شاعر تھے جو خوابوں کو بھی جنسِ بازار سمجھتا ہے اور ان کی قیمت لگانا چاہتا ہے۔ (''اندھا کباڑی'')۔ گماں کا ممکن کی ایک نظم طلب کے تلے میں راشد نے کہا تھا

فقط اپنی تاریخ کی بے سروپا طلب کے تلے
ہم دبے ہیں!
ہم اپنے وجودوں کی پنہاں تہیں
کھولتے تک نہیں
آرزو بوتے تک نہیں!
یہ تاریخ میری نہیں اور تیری نہیں
یہ تاریخ ہے ازدحام رواں
اسی ازدحامِ رواں کی یہ تاریخ ہے،

یہ وہ چیخ ہے
جس کی تکرار اپنے من و تو میں ہے
وہ تکرار جو اپنی تہذیب کی نمو میں ہے!

یہ لہجہ دوسروں سے خطاب کا ہے یا خود کلامی کا، اس کا فیصلہ سہل نہیں ہے کہ راشد کے یہاں بلند آہنگی اور سرگوشی کے درمیان فاصلہ بہت کم ہے۔ جہاں کہیں وہ اونچی آواز میں سوچتے ہیں وہاں بھی ان کی بات اکہرے پن سے محفوظ اور معنی کے گھنے پن سے معمور ہوتی ہے۔ بلند آہنگ شاعری کا ذکر کرتے ہوئے راشد نے کہا تھا کہ "یہ وصف اُن شاعروں میں پایا جاتا ہے جو اپنا ذکر یوں کرتے ہیں گویا وصال ہی میں نہیں، ہجر میں بھی فتح حاصل کر کے آئے ہوں۔" راشد کا غیر معمولی امتیاز یہ ہے کہ اُن کی شاعری بے جا پندار سے اور ان کی شخصیت ہر طرح کی شاعرانہ نخوت سے بالکل عاری تھی۔ وہ اپنے عہد کا، تاریخ کا اور اپنی نارسائیوں کا مکمل ادراک رکھتے تھے۔ اسی لیے، ان معاملات میں ان کا موقف بھی بہت واضح تھا۔ ان کی شاعری بیان کی شاعری بھی ہے کہ راشد شاعروں کی اس قبیل سے تعلق رکھتے تھے جس کی معنویت کا تعین صرف ادبی معیاروں کی مدد سے محال ہے۔ وہ لفظوں کی پہچان اور اُن کے غیر متوقع اور غیر رسمی استعمال کے لحاظ سے مینا کار بھی تھے اور اپنی وسعت فکر کے لحاظ سے ایک دیوزاد بھی۔ اسی طرح ان کے لہجے میں بھی سمندر کا سا اتار چڑھاؤ ملتا ہے، کبھی گہرا، اتھاہ سکوت، کبھی ایک پُر ہول شور، راشد نے اپنی تخلیقی توانائی کا کوئی بھی وسیلہ ہاتھ سے جانے نہیں دیا کیوں کہ "زندگی کی مساوات میں جس گم شدہ بندسے کی انھیں عمر بھر تلاش رہی" وہ ان کی اپنی ہستی سے عبارت تھا۔ ماورا سے گماں کا ممکن تک ہر نظم ایک نئی گتھی کی طرح کھلتی ہے اور پل بھر کے لیے بھی یہ خیال نہیں ہوتا کہ راشد کی بصیرت کسی ایسے نقطے تک جا پہنچی ہے جسے ان کے سفر کا آخری مرحلہ قرار دیا جا سکے۔ اعجاز حسین بٹالوی سے روایت ہے کہ انتقال سے کچھ مہینے پہلے راشد نے اپنے بڑے بیٹے سے جب یہ کہا کہ "میں اپنا آخری مجموعہ مرتب کر رہا ہوں" اور بیٹے نے پلٹ کر یہ پوچھ لیا کہ "آخری مجموعہ کیوں؟" تو راشد کا جواب یہ تھا کہ ایک تو "میں اپنے وقت کے بعد جینا نہیں چاہتا، دوسرے بعض شاعروں کی طرح اپنے آپ کو دوہرانا نہیں چاہتا۔" واقعہ یہ ہے کہ راشد کی

شاعری دوہرائی جانے والی شاعری کے زمرے میں آتی بھی نہیں۔ جس دانش و رانہ تخلیقی بصیرت کی زمین سے اس شاعری کا خمیر اٹھا تھا، وہ زمین اب جلنے لگی ہے اور کم سے کم ہماری موجودہ شاعری کے پاؤں تو وہاں ٹھہرتے دکھائی نہیں دیتے۔ اس پورے تجربے کا احاطہ کرنے کے لیے ایک تو شعور کی اس وحدت کو دریافت کرنا ضروری ہے جو مسلسل سوچ بچار اور ایک ہمہ گیر تناظر کی دین ہوتی ہے۔ دوسرے یہ بھی ضروری ہے کہ اپنی حسیت کو اس مشرقی سیاق سے جوڑا جائے جس نے راشد کی شاعری کو ایک نئے تہذیبی، معاشرتی، تاریخی اور تخلیقی خلقیے کا ترجمان بنا دیا ہے، راشد کی یہ شاعری ایک بڑے فکری اعتماد کے ساتھ مغرب کو مشرق کی طرف بھیجا جانے والا ایک سندیسہ بھی ہے، یعنی کہ ایک اور پیام مشرق!

فیض احمد فیض کی شاعری
نوکلاسکیت اور ترقی پسندی میں نقطۂ اتصال کی تلاش

فیض کی شاعری کے بارے میں جب بھی کچھ سوچنا چاہا، ایک سوال خاموشی سے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے — یہ کہ کیا صرف جذبے اور احساس کی مدد سے لمبی عمر پانے والے کسی شعری تجربے کی دریافت ہوسکتی ہے؟ یہ ایک پریشان کرنے والا سوال ہے کیوں کہ وہ شاعری، جسے ہم بڑی شاعری کہتے ہیں، بالعموم صرف حسّی اور جذباتی واردات کے بیان تک محدود نہیں رہتی۔ اقبال کے حوالے سے اس مسئلے کا جائزہ لیتے ہوئے، سلیم احمد نے لکھا تھا کہ کھرا جذبہ اور کھری آگہی تخلیقی تجربے کی کسی نہ کسی سطح پر ایک ہوجاتے ہیں۔ ان میں فرق باقی نہیں رہ جاتا۔ اسی لیے اقبال کی شاعری میں تجربے کی فکری بنیادیں اور اس سے وابستہ حسّی کیفیتوں کی بنیادیں ایک دوسرے کو سہارا دیتی ہے۔ ان کی شاعری کو ہم نہ تو صرف خیالات کے کسی مجموعے کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ نہ ہی یہ شاعری صرف احساسات کے دائرے میں گردش کرتی ہے۔ فیض خود بھی اقبال کے بہت قائل تھے، اور ایک ایسے دور میں انھوں نے اقبال سے اپنی ارادت و عقیدت کا اظہار کیا جو ترقی پسندوں کے جذباتی ابال اور فکری انتہا پسندی کا دور کہا جاسکتا ہے۔ چناں چہ کیا اختر حسین رائے پوری اور مجنوں گورکھپوری اور کیا سردار جعفری، کلاسیکی شاعری کا رچا ہوا ذوق

رکھنے کے بعد بھی، ان میں سے کسی نے اقبال کی شاعری کا حق ادا نہیں کیا۔ اس کے برعکس، اقبال کے انتقال پر فیض نے جو شخصی مرثیہ کہا ہے، اس کے مصرعوں میں اقبال کے مجموعی تخلیقی رویئے، ان کی شاعرانہ انفرادیت کی بچی تحسین اور تعبیر و تفہیم کے بہت سے نکتے بھی چھپے ہوئے ہیں۔ اس نظم کے کچھ مصرعوں کو غور سے پڑھنے کی ضرورت ہے — مثلاً پہلے بند کے یہ چار مصرعے:

آیا ہمارے دیس میں اک خوش نوا فقیر
آیا اور اپنی دھن میں غزل خواں گزر گیا

تھیں چند ہی نگاہیں جو اس تک پہنچ سکیں
پر اُس کا گیت سب کے دلوں میں اتر گیا

اور اس کے بعد نظم کا تیسرا بند:

اس گیت کے تمام محاسن ہیں لازوال
اس کا وفور، اس کا خروش، اس کا سوز و ساز
یہ گیت مثلِ شعلۂ جوالہ تند و تیز
اس کی لپک سے بادِ فنا کا جگر گداز
جیسے چراغ وحشتِ صر صر سے بے خطر
یا شمع بزم صبح کی آمد سے بے خبر

اس نظم میں شاعری، خاص کر اقبال کی شاعری کے جن عناصر کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے، انھیں مختصراً یوں بیان کیا جاسکتا ہے:

۱۔ اقبال کی شاعری کا پہلا وصف ان کی خوش نوائی ہے۔ یعنی وہ غنائی آہنگ جس نے بیانات کی شاعری کو فنی اعتبار تک پہنچایا۔

۲۔ اقبال کی شاعری میں جذب اور قلندری کی ایک فضا بھی سموئی ہوئی ہے ان کی

شاعری صرف ہمارے دماغ سے رشتہ قائم نہیں کرتی۔ ہمارے حواس پر وارد بھی ہوتی ہے۔

۳۔ اقبال کے شعری امتیازات تک رسائی ہر ایک کے بس کی بات نہیں ہے۔ تاہم اس کا جادو سب پر چلتا ہے۔

۴۔ اقبال کے محاسنِ کلام میں سب سے نمایاں حیثیت اس کے جذباتی وفور، اُس کے خروش، اور اس کی شعلہ سامانی کی ہے۔

۵۔ یہ شاعری اپنے اندر دوام اور ہمیشگی کے پہلو بھی رکھتی ہے

۶۔ یہ شاعری آپ اپنا دفاع ہے۔ اس پر وقت کے کسی مخصوص سیاق کی گرفت نہیں۔ مذاق اور میلانات کی تبدیلی اس شاعری کا کچھ بھی نہیں بگاڑ سکتی۔

نظریاتی غلو کے دور میں اردو کی کلاسیکی شاعری، اور خاص طور پر اقبال کی شاعری کے سلسلے میں جو تشدد آمیز رویے سامنے آئے (اختر حسین رائے پوری، سردار جعفری) انھیں دیکھتے ہوئے فیض کی تخلیقی بصیرت کے ساتھ ساتھ، ان کی تنقیدی بصیرت کا بھی ایک بہت بہتر اور ترقی یافتہ نقشہ مرتب ہوتا ہے۔ اپنے ایک مضمون (''اقبال اپنی نظر میں'') میں اقبال کے اشعار کی روشنی میں فیض نے ان کی جو شبیہ دریافت کی ہے ''اس میں فراق نصیب عاشق کا سوز و ساز اور حسرت ہے۔ بادشاہ کا سا غرور، گدا کا سا حلم، صوفی کا سا استغنا، بھائی کی سی محبت اور ندیم کی سی مروّت ہے۔ گویا کہ فیض کلام کی مدد سے شاعری کی جو تصویر مرتب کرتے ہیں، اس کے وہ اوصاف نہیں ہیں جن پر ان کے ترقی پسند ہم عصر زور دیتے تھے۔ ''میزان'' میں فیض کی جو نثری تحریریں یک جا کی گئی ہیں، ان میں جابجا ایسے اشارے بکھرے ہوئے ہیں جن سے فیض کی ترجیحات اور شاعری یا شاعر کی شخصیت کی طرف فیض کے رویے کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ وضاحت کے لیے یہ کچھ مثالیں دیکھیے:

> ''ہر وہ چیز جس سے ہماری زندگی میں حسن یا لطافت یا رنگینی پیدا ہو، جس کا حسن ہماری انسانیت میں اضافہ کرے، جس سے تزکیۂ نفس ہو، جو ہماری روح کو مترنم کرے، جس کی لَو سے ہمارے دماغ کو روشنی اور جلا حاصل ہو، صرف حسین ہی نہیں، مفید بھی ہے۔ اسی وجہ سے جملہ غنائیہ ادب (بلکہ تمام اچھا

آرٹ) ہمارے لیے قابلِ قدر ہے۔ یہ افادیت محض ایسی تحریروں کا اجارہ نہیں جن میں کسی دور کے خاص سیاسی یا اقتصادی مسائل کا براہ راست تجزیہ کیا گیا ہو۔

(مضمون: شاعر کی قدریں، میزان ص ۳۲)

تشبیہ یا استعارہ منزل نہیں راستہ ہے اور راستے کی اہمیت محض منزل کی وجہ سے ہوتی ہے اور اگر ایک منزل ہی اہم نہیں ہے تو اس کا راستہ بھی ناقابلِ اعتنا ہوگا۔ شاعر یا لکھنے والے کی منزل تو اس کا مضمون یا خیال ہے اور اگر یہ منزل بالکل بنجر ہے تو راستہ کی رنگینی اسے دل فریب نہیں بنا سکتی۔

(مضمون: ہماری تنقیدی اصطلاحات، میزان ص ۴۲)

کسی تحریر کی سلاست کو الفاظ کی نوعیت سے بہت کم تعلق ہے۔ اگر خیال لکھنے والے کے ذہن میں صاف ہے اور اس نے اسے سہولت سے آپ تک پہنچا دیا ہے تو اس کی تحریر میں فارسی کی بجائے لاطینی تراکیب ہوں تو بھی ہم اسے سلیس ہی کہیں گے۔

(حوالہ ایضاً، میزان ص ۴۳)

فنی تخلیق کے سب ہی عناصر اہم ہیں۔ مشاہدہ بھی، تجربہ بھی، جذبہ بھی، تصور بھی اور فکر بھی۔ صناعت اور قدرتِ اظہار بھی، لیکن ان میں اوّلیت یقیناً تخیل ہی کو حاصل ہے۔

(مضمون: فنی تخلیق اور تخیل، میزان ص ۵۴)

تخیل وہ پُر اسرار شے ہے جس سے (فنی تخلیق کے) تنِ مردہ میں جان پڑتی ہے۔ اسے آپ دمِ عیسیٰ تصور کیجیے یا حرفِ کن فیکون۔

(حوالہ ایضاً، میزان ص ۵۵)

اچھے ادب میں موضوع اور طرزِ ادا اصل میں ایک ہی شے کے دو پہلو ہوتے ہیں اور ان میں دوئی کا تصور غلط ہے۔ الفاظ اور ان کے معانی الگ الگ اور یکے بعد دیگرے نہیں، ایک ساتھ اور بہ یک وقت ہم تک پہنچتے ہیں۔

(مضمون: موضوع اور طرز ادا، میزان ص ۶۹)

ہمارے ذاتی اور عمومی تجربات کے بہت سے پہلو ایسے ہیں جن کے اظہار کے لیے اب بھی غزل ہی سب سے موثر اور سب سے مقبول صنفِ سخن ہے۔

(مضمون: جدید فکر و خیال کے تقاضے اور غزل، میزان ص ۱۱۳)

جملہ اہلِ فن و ہنر کی صف میں ادیب کی حیثیت سب سے زیادہ معتبر ہی نہیں، سب سے زیادہ ذمے دار بھی ہے۔ وہ بہ یک وقت اپنے کلچر کی تخلیق بھی ہوتا ہے اور خالق بھی، اس کی آیت بھی اور اس کا مفسّر بھی، اپنی ہی ذات میں اپنے عہد کی تصویر بھی اور مصوّر بھی

(مضمون: ادب اور ثقافت، میزان ص ۱۲۷)

انقلابی شاعر پر حسن وعشق یا مے وجام حرام نہیں اور اس پر یہ حکم نہیں لگایا جاسکتا کہ وہ انقلابی مضامین کے علاوہ اپنے دوسرے تجربات اور دوسری وارداتوں کا ذکر ہی نہ کرے۔

(مضمون: جوش شاعر انقلاب کی حیثیت سے۔ میزان ص ۲۱۰)

چوں کہ جوش نے اپنے طبقاتی نظریے کی تنظیم نہیں کی، اس لیے ان کا نظریۂ انقلاب بھی ایک حد تک نادرست ہے۔ وہ انقلاب کا تصوّر ہمیشہ کسان یا مزدور کی نظر سے نہیں بلکہ ایک خوش حال شہری کی نظر سے کرتے ہیں جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کے شعر میں انقلاب ایک پُر ہول، مہیب اور وحشت ناک سانحے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

(حوالہ ایضاً، میزان ص ۲۱۵)

عام انقلابی شاعر انقلاب کے متعلق گرجتے ہیں، للکارتے ہیں، سینہ کوٹتے ہیں، انقلاب کے متعلق گا نہیں سکتے۔ ان کے ذہن میں انقلاب کا تصور طوفانِ برق و رعد سے مرکّب ہے۔ نغمۂ ہزار اور رنگینی بہار سے عبارت نہیں۔ وہ صرف انقلاب کی ہولناکی کو دیکھتے ہیں، اس کے حسن کو نہیں پہچانتے۔

(مضمون آہنگ، مجاز کے مجموعے کا تعارف، میزان، ص ۲۳۶)

ان مضامین (مشرق و مغرب کے نغمے، میرا جی) کی نکھری ہوئی شفاف سطح پر ان مبہم سایوں اور غیر مجسم پر چھائیوں کا کوئی نشان نہیں ملتا جو اُن کے شعر کی امتیازی کیفیات ہیں۔ ان کی تخلیق کا یہ حصہ تمام تر اسی پاسبان عقل کی رہ نمائی میں لکھا گیا ہے جسے وہ بہ ظاہر عمل شعر کے قریب نہیں پھٹکنے دیتے۔

ان مضامین کا ٹھہراؤ، ان کی سلاست بیان اور سلاستِ خیال میں ان کا (میرا جی کی ادبی زندگی کے غالباً سب سے زیادہ مطمئن اور سب سے زیادہ پُر سکون دور کا) سراغ بھی ملتا ہے۔ یہ اندوہ گیں احساس بھی ہوتا ہے کہ اگر ہمارے اہل فن کی اجاڑ زندگیوں میں داخلی درد و کرب کے علاوہ جسم و جاں کے تقاضے پر گلی گلی خاک چھاننا اور در در صدا دینا نہ ہوتا تو شاید جدید ادب کی تاریخ قدرے مختلف اور اس کے بعض دل کش ابواب اتنے تشنہ اور مختصر نہ رہ جاتے۔

(مضمون: میرا جی کا فن، (مشرق و مغرب کے نغمے کا دیباچہ) میزان ص ۵۴۔ ۲۵۳)

ان میں سے ہر اقتباس میں کوئی نہ کوئی ایسی بات ضرور کہی گئی ہے جس سے فیض کی انفرادی فکر کا اظہار ہوتا ہے اور صاف پتہ چلتا ہے کہ فیض عام ترقی پسندوں کے برعکس شعر و ادب کے معاملات میں اپنی مخصوص بصیرت پر زیادہ بھروسہ کرتے تھے۔ ادب میں افادیت کا تصور ان کے نزدیک سیاسی اور اقتصادی مسائل کے بیان کا پابند نہیں تھا۔ اسی طرح فیض شاعری میں مواد اور ہیت کی ثنویت کے قائل نہیں تھے۔ وہ ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے باوجود غزل کی صنف کو از کار رفتہ نہیں سمجھتے تھے۔ ان کا انقلابی شاعری کا تصور بھی اپنے ہم مسلک شاعروں سے مختلف تھا۔ سب سے خاص بات یہ ہے کہ ترقی پسند نظریۂ ادب سے اختلاف کرنے والے اور ترقی پسند حلقوں میں باضابطہ طور پر معتوب، راشد اور میرا جی جیسے شعرا کی اہمیت کے بھی فیض منکر نہیں تھے۔ فیض کے وجدان میں لچک اور شعور میں وسعت بہت تھی۔ ادب کی طرف ان کا رویہ Polemical نہیں تھا۔ اپنی پیش رو روایت کے سلسلے میں ان کا انداز نظر حریفانہ نہیں تھا

اور جیسا کہ جوش، مجاز، میراجی، راشد کی بابت ان کی رایوں سے ظاہر ہوتا ہے، فیض ان سے اختلاف کرتے ہوں یا اتفاق۔ کسی بھی معاملے میں وہ انتہا پسند نہیں تھے۔ ایک سوچا سمجھا دھیما پن ان کی تخلیقی سرشت کا حصہ بن گیا تھا۔

ظاہر ہے کہ فیض کی صلح پسندی نے اور اس کے ساتھ ساتھ گروہی مصلحتوں کی سطح سے اوپر اٹھ کر مخالفانہ زاویۂ نظر رکھنے والوں کو بھی قبول کرنے کی روش نے فیض کو خود اپنے حلقے میں بھی کسی قدر مشکوک اور معتوب بنادیا تھا۔ فیض کے شعری رویوں میں، جیسا کہ پچھلے صفحات پر ان کی نثری تحریروں کے اقتباس سے اچھی طرح واضح ہے، کوئی بڑی پے چیدگی نہیں تھی۔ فیض کی عمومی شخصیت کی طرح، ان کے فنی تصورات اور ضابطے بھی ایک سیدھی سادی منطق رکھتے تھے، کسی قدر سہل پسندانہ۔ راشد نے اپنے ایک انٹرویو (مصاحبے) میں کہا تھا کہ فیض کی شاعری اور ذہن میں فکری تساہل نے ایک ناگزیر عنصر کی شکل اختیار کرلی ہے۔ وہ کسی بھی مسئلے کے بارے میں گہرائی سے نہیں سوچ سکتے۔ اُن کی طبیعت میں تجزیہ کاری کی صلاحیت تقریباً مفقود ہے۔ ہوسکتا ہے حقیقت یہی رہی ہو۔ مگر اس ''دریافت'' پر خوش ہونے سے پہلے یہ سمجھ لینا چاہیے کہ حقیقتوں کی تعبیر کا ایک راستہ اعصاب اور احساسات سے ہوکر بھی جاتا ہے۔ تعقل کی سطح تاثر کے طور پر بھی سامنے آتی ہے۔ فیض کے مزاج میں، بے شک، باریک بینی اور دور رسی کی طلب کم زور تھی، چناں چہ اپنی نثر و نظم میں بھی فیض کسی غیر معمولی نکتے کی تلاش میں سرگرداں نظر نہیں آتے۔ وہ چیزوں کو دیکھتے ہیں، ان سے ایک تاثر قبول کرتے ہیں، اس تاثر کو اپنی شاعرانہ بصیرت میں جذب کرتے ہیں اور داؤں پیچ سے خالی اسلوب اور صبح کے ساتھ اجالے کی طرح دھیرے دھیرے پھیلتی ہوئی ستھری، سلجھی، سوہنی زبان میں اس تاثر کو بیان کردیتے ہیں کلاسکیوں میں سودا کے منطقی اسلوب کی داد فیض نے خوب دی ہے۔ خواجہ حافظ شیرازی کی حیثیت بھی فیض کے لیے اپنے شخصی شاعرانہ وجدان کے ایک سرچشمے کی تھی۔ اور ان کے مجموعی شعور پر اردو کی قدیم کلاسیکی روایت اور عجمی شعر کی روایت کے اثرات، تاعمر قائم رہے۔ انھوں نے اپنے اجتماعی حافظے اور ثقافتی ورثے سے برأت کا دعوا کبھی نہیں کیا۔ جیلانی کامرانی کا خیال ہے (استانزے کا دیباچہ) کہ شاعروں کی ۱۹۴۰ء کے آس پاس رونمائی کرنے والی نسل کا اصل

مرحلہ اپنے آپ کو شعرا لعجم کے غلبے سے محفوظ رکھنے کا تھا۔ ان کا خیال یہ بھی ہے کہ فیض اور راشد دونوں نے اپنی تاریخ کے اس آسیب کا مقابلہ نہیں کیا اور اس کے سامنے سپر ڈال دی۔ دوسری طرف فیض راشد کو تو اس معاملے میں خطا کار سمجھتے ہیں اور خود کو صاف بچالے جاتے ہیں۔ ایک انٹرویو (طاہر مسعود: یہ صورت گر کچھ خوابوں کے) کے دوران انھوں نے کہا تھا:

'' راشد صاحب کی تو زبان فارسی ہے اور نہایت مشکل فارسی۔ جن افراد کو (انگریزی اور فارسی) دونوں زبانیں نہیں آتیں وہ تو انھیں سمجھ بھی نہیں سکتے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ راشد صاحب اس ملک (پاکستان) میں رہے ہی نہیں۔ یہاں کے لوگوں سے ان کا رابطہ کٹ گیا۔ ان کو یہ دریافت کرنے کا موقع ہی نہیں ملا کہ ان کی بات لوگوں تک پہنچی یا نہیں۔

('' یہ صورت گر کچھ خوابوں کے'' ص ۳۰)

ترقی پسند عہد اور جدید عہد شاعری کے عام طالب علم کی مشکل یہ ہے کہ فیض کو ان ادوار کے منظر نامے میں متعین کرنا یا زمانے کے ایک مخصوص منطقے میں فیض کی PLACING کرنا آسان نہیں ہے۔ فیض کی شاعری سے ایک ساتھ تین چہرے جھانکتے ہیں۔ ایک تو نو کلاسیکی شاعر کا چہرا ہے جو خیال اور تجربے کی نئی آب وہوا میں سانس لیتا ہے مگر گزرے ہوئے زمانوں سے اپنا تعلق نہیں توڑتا۔ دوسرا چہرا سماجی ذمے داری اور وابستگی کا احساس رکھنے والے ایک خاموش انقلابی کا ہے جو وقت کے محور کی تبدیلی کے ساتھ ثقافت اور شعور کی تبدیلی کے عمل کو سمجھتا تو ہے لیکن اپنے آپ کو بے قابو نہیں ہونے دیتا اور اپنے ہم چشموں میں بھی موردِ الزام (کبھی کبھی موردِ دشنام) بھی ٹھہرتا ہے۔ اور تیسرا چہرا اپنی محدود وفاداریوں کے حصار کو توڑتے ہوئے، اپنی نظریاتی ترجیحوں اور تعصبات کو عبور کرتے ہوئے ایک صلح جو شاعر کا ہے جو بدلتے ہوئے حالات کی تہہ سے نمودار ہونے والی حسیت کے ترجمانوں میں شامل ہونے سے نہیں ڈرتا۔ فیض کے انتقال پر اپنی نظم (مشمولہ اور نظمیں ص ۸۲۔۸۱) میں جیلانی کامران نے فیض کو اپنے احساسات میں شامل خوش بو کی ایک لہر کے طور پر یاد کیا ہے:

جابسی عرش کے قریے میں کہانی اس کی

اک مہک دل میں ہے اب یاد سہانی اس کی

اور افتخار جالب جیسے آوارہ گرد شاعر اور نقاد نے ''نئی لسانی تشکیلات'' کا مقدمہ پیش کرتے ہوئے، لفظ کی شئیت (thingness) کے نمونے نثر میں منٹو کی کہانی سے اور شاعری میں فیض کے کلام سے برآمد کیے۔ (یاد کیجیے، فیض کی نظم منظر کا تجزیہ: رہ گزر، سائے شجر، منزل دور، حلقۂ بام

بام پر سینۂ مہتاب کھلا آہستہ
جس طرح کھولے کوئی بند قبا آہستہ
جھیل میں، چپکے سے تیرا کسی پتّے کا حباب
ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا آہستہ
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگِ شراب
میرے شیشے میں ڈھلا آہستہ
شیشہ و جام، صراحی، ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ

وغیرہ وغیرہ۔ مضمون مشمولہ ''نئی شاعری'' مرتبہ افتخار جالب) تفصیل میں طوالت ہے۔ ایک دوسرے سے مختلف، اور کبھی کبھی تو متضاد اور متصادم حلقوں میں ایک دوسرے سے قطبین کی دوری رکھنے والے ادیبوں، مختلف زمانی، مکانی، نظریاتی، ثقافتی پس منظر رکھنے والی جماعتوں کے افراد کا، ایک سی آمادگی کے ساتھ فیض کو قبول کرنا عجیب بات ہے۔ تو کیا اس سے یہ سمجھا جائے کہ فیض کی شاعری اپنا کوئی متعین مزاج نہیں رکھتی یا یہ کہ ان کا اپنا مخصوص رنگ نہیں ہے۔ یہ کیسی قبا ہے جو ہر جسم پر ٹھیک بیٹھ جاتی ہے اور فیض کہیں اجنبی اور بیگانے دکھائی نہیں دیتے۔ فیض کی شاعرانہ سرشت کو سب سے پہلے، ان کے اپنے قریبی حلقے سے باہر فراق نے پہچانا تھا اور ''اردو کی عشقیہ شاعری'' (پہلی اشاعت جنوری ۱۹۴۵ء) میں فیض کی دو نظموں ''رقیب سے'' اور ''تنہائی'' کا تذکرہ مبالغے کے ساتھ کیا تھا۔ فراق نے لکھا تھا:

''پروفیسر فیض احمد فیض کی نظم جس کا عنوان ہے ''رقیب سے'' اور جو ہمایوں کے فروری ۱۹۳۸ء کے نمبر میں نکل چکی ہے اس کا ذکر ضرور کروں گا، میں بہت کم اشعار، غزلوں یا نظموں کے متعلق یہ احساس کرتا ہوں کہ میرے دل و دماغ کا چور نکلا۔ لیکن یہ نظم ایسی ہی نظم تھی۔ اردو کی عشقیہ شاعری میں اب تک اتنی پاکیزہ، اتنی چٹیلی اور اتنی دور رس اور مفکرانہ نظم وجود میں نہیں آئی۔ نظم نہیں ہے بلکہ جنت اور دوزخ کی وحدت کا راگ ہے۔ شیکسپیئر، گوئٹے، کالی داس، اور سعدی بھی اس سے زیادہ، رقیب سے کیا کہتے — عشق اور انسانیت کے لطیف اور اہم ربط کو سمجھنا ہو تو یہ نظم دیکھیے۔''

(اردو کی عشقیہ شاعری ص ۶۵ ـ ۶۴)

اور اب یہ دوسرا اقتباس بھی دیکھیے:

''پروفیسر فیض کا مجموعہ نقش فریادی کے نام سے نکلا اور اگرچہ بہت مختصر تھا لیکن اس کا بہت زبردست اثر ہماری شاعری پر پڑا۔ فیض نے فکر و احساس کی ایک نئی تکنیک اس میں دی جو اس دور کی ترجمانی کے لیے نہایت موزوں ہے۔ اس کے مصرعوں کی لے میں جو کھنک یا زمزمہ (lilt) ہے اور ان کی فقرہ سازی (phrasing) میں جو تازگی و موزونیت ہے، وہ ان کے اسلوب میں ایک خلاقانہ انفرادی خصوصیت پیدا کر دیتی ہے۔ فیض نے ایک نیا مدرسۂ شاعری قائم کر دیا۔ انھوں نے جس بصیرت افروز اور حساس خلوص اور فن کارانہ چابک دستی سے عشقیہ واردات کو دوسرے اہم سماجی مسائل سے متعلق کر کے پیش کیا یہ اردو کی عشقیہ شاعری میں ایک ناقابلِ فراموش کارنامہ ہے اور یہ نظم ایک زندہ جاوید کلاسک ہے۔

(اردو کی عشقیہ شاعری ص ۲۵ ـ ۱۲۴)

گویا کہ فیض ادب کے افق پر نمودار تو ہوئے ایک شرمیلے، کم سخن اور نستعلیق قسم کے نوجوان ترقی پسند شاعر کی حیثیت سے، مگر ان کی شناخت قائم ہوئی ایک رومانی شاعر کی حیثیت

سے فیض کے بارے میں یہ جو بہ ظاہر توصیفی لیکن اصل میں کسی قدر معترضانہ انداز کی رائیں سامنے آئیں مثلاً یہ کہ (بہ قول عزیز احمد) "عاشقی اور انقلاب کا خطِ فاصل جس کو وہ پار کرنا چاہتے ہیں کسی طرح پار نہیں ہوتا۔" اور یا یہ کہ "ان کی شاعری عشق اور انقلاب کے درمیان ایک گریز مسلسل بن گئی ہے۔" یا پھر راشد کی یہ رائے کہ "نقشِ فریادی ایک ایسے شاعر کی غزلوں اور نظموں کا مجموعہ ہے جو رومان اور حقیقت کے سنگم پر کھڑا ہے۔" (دیباچہ نقشِ فریادی) تو ان رایوں میں فیض کی شاعرانہ شخصیت پر ایک مخفی طنز کے ساتھ ساتھ سچائی کا عنصر بھی شامل ہے۔ پروفیسر مجتبیٰ حسین اپنی ترقی پسندی کے زعم میں یہ فیصلہ صادر کر بیٹھے تھے کہ "فیض کی شاعری جہاں ختم ہوتی ہے، وہاں سردار جعفری کی شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔" اور خود سردار جعفری بھی کم سے کم ترقی پسندی کے معاملے میں فیض کو اپنے کیا، اشتراکی حقیقت نگاری کے خاصے کم زور اور سطحی ترجمانوں (مثلاً کیفی اعظمی، مظفر شاہ جہاں پوری) تک کے برابر کا مرتبہ دینے پر آمادہ نہیں ہوئے (ترقی پسند ادب، اشاعت ۱۹۵۲ء) بے شک، فیض کی شاعری میں فلسفیانہ گہرائی کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ مگر اس کمی کو وہ بڑی حد تک اپنے شاعرانہ احساس، گرفت میں آنے والے تجربے سے شدید جذباتی وابستگی، اپنے مدھم ملائم میٹھے لہجے اور غنائیت سے چھلکتے ہوئے اسلوب واظہار کی مدد سے اپنے اوپر حاوی نہیں ہونے دیتے۔ یہ کیفیتیں جنھیں ہم فیض کے تخلیقی تشخص کی بنیادیں کہہ سکتے ہیں، ان کے اکثر معاصرین کی نظر میں، ناپسندیدہ اور معیوب تھیں، اور اس معاملے میں من وتو کی تفریق نہیں تھی۔ فیض کے ہم عصروں میں راشد نے فیض کی شاعری میں آرائشی عناصر پر جتنے وار کیے ہیں، اس سے کم وار سردار جعفری نے نہیں کیے۔ اور بعد کے لکھنے والوں میں ایک معروف نقاد (ڈاکٹر وزیر آغا: نظم جدید کی کروٹیں) نے فیض کی شاعری کو "انجماد کی مثال" قرار دے کر ہمیشہ کے لیے اس پر زوال اور کہولت کی مہر لگادی۔ راشد کا خیال تھا کہ فیض کی سب سے بڑی کم زوری اُن کا فکری تساہل یا تن آسانی ہے۔ وہ اعلیٰ دماغی طاقتوں سے یا تو محروم ہیں یا انھیں اچھی طرح کام میں نہیں لاتے۔ چناں چہ راشد نے یہ پیش گوئی بھی کی تھی کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ، فیض کی شاعری میں تجربے کی بیرونی چمک دمک ماند پڑتی جائے گی اور یہ شاعری بالآخر اپنی کشش کھو بیٹھے گی۔ میں راشد کے شعری وجدان

کی وسعت اور اُن کی برق پاش تخیل کی دراکی کا بہت قائل ہوں اور اپنا شمار راشد کی شاعری کے ان اکادمک قارئین میں نہیں کرتا جو راشد کی فارسی آمیز زبان اور ان کے تخلیقی تجربوں کے ابہام پر اتنا زور صرف کرتے ہیں کہ راشد کی شاعری اُن کے ہاتھ سے نکل جاتی ہے۔ خود فیض بھی راشد کی زبان پر فارسی کے غیر متوازن اثر کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتے تھے اور اختر الایمان نے بھی راشد کے آہنگ میں بلندی اور جلال کے پہلو کو ان کے ''بڑبولے پن'' سے تعبیر کیا تھا۔ لیکن فیض پر تخلیقی تجربے یا تفکر کی تسہیل کے جو اعتراضات ترقی پسندوں اور غیر ترقی پسندوں نے تقریباً ایک سی شد و مد کے ساتھ وارد کیے، اسے فیض کی روز افزوں مقبولیت کے ردعمل اور معاصرانہ چشمک کے طور پر بھی دیکھا جانا چاہیے۔ فیض کی مقبولیت نے ان کے زمانے کے بہت سے شاعروں کو پریشان اور سراسیمہ کیا۔ ترقی پسند شاعر، حلقۂ ارباب ذوق کے شاعر، کلاسیکی مزاج و مذاق رکھنے والے شاعر اور نقاد (مثلاً اثر لکھنوی اور رشید حسن خاں) یہاں تک کہ بعض ایسے شاعر اور نقاد بھی جو مذہبی میلان رکھتے تھے، ترقی پسندی سے انھیں اللہ واسطے کا بیر تھا، ترقی پسند نظم و نثر میں انھیں کوئی خوبی نظر ہی نہیں آتی تھی اور فیض سے ان کا اختلاف بہ ظاہر نظریاتی تھا (مثلاً سلیم احمد)، ان سب نے فیض کی فکری اور لسانی کوتاہیوں، نقائص، حدود کا شعور عام کرنے کی جی توڑ کوششیں کیں۔ ترقی پسندوں کی روایتی فکر کے لیے نرم گوشہ تو باقر مہدی بھی نہیں رکھتے، مگر فیض پر اپنے مضمون (''فیض ایک نیا تجزیہ'' ـ مشمولہ شعری آگہی، ۲۰۰۰) میں انھوں نے ایک معنی خیز بات یہ کہی ہے کہ ''فیض نے (اپنی نظم) موضوعِ سخن میں اپنا جو مرکز دریافت کیا تھا، اس سے بہت آگے کبھی نہ گئے اور اس طرح فیض نے اپنی شاعرانہ شخصیت کو ریزہ ریزہ ہونے سے بچائے رکھا۔'' دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ فیض کے لیے عشق کے دونوں محور (نظم ''دو عشق'') ناگزیر تھے، دونوں سے انھیں ایک سی ذہنی اور جذباتی مناسبت تھی۔ غم عشق اور غم روزگار، دونوں ان کی شخصیت کی خلقی ترکیب کا حصہ تھے، فیض ان میں سے ایک کو بھی ترک کرنے کے لیے تیار نہیں تھے چناں چہ اپنے اس موقف سے وہ کبھی دست بردار نہیں ہوئے کہ شاعر کو تجربوں کے انتخاب میں اپنے آپ پر اوپر سے کوئی شرط عاید نہیں کرنی چاہیے۔ ہر تجربہ چاہے وہ عشق کا ہو یا سیاست کا، دھیان کی کسی رومانی لہر کا ہو یا سماجی انصاف سے وابستہ مسئلوں کا، شاعر کا تجربہ ہے۔

سجاد ظہیر کے نام اپنی اسیری کے دوران انھوں نے لکھا تھا کہ "ہمارا جی چاہے گا تو عشقیہ شعر ضرور کہیں گے۔" فیض نے بیرونی احکام کے مطابق شعر کہنے سے ہمیشہ گریز کیا۔ چناں چہ ابتدائی دور کی نظم "تنہائی" پر ڈاکٹر تاثیر کے مضحک ردعمل یا "صبح آزادی" پر سردار جعفری کے نہایت سنجیدہ، اعتراضات میں تمسخر اور تنگ نظری کی جو فضا پیدا ہوگئی ہے، اس کا اصل سبب یہی ہے کہ دونوں فیض کے اپنے شاعرانہ وجدان کی خود مختاری کا احترام کرنے کے بجائے اپنی ترجیحات کو اُن پر مسلط کرنا چاہتے تھے۔ دوسری طرف، فیض کی تخلیقی خود اعتمادی کا حال یہ تھا کہ نہ تو وہ کسی اعتراض کا جواب دیتے تھے، نہ اعتراض کرنے والوں کے بارے میں گفتگو کرتے تھے، نہ ہی اپنے شعری رویوں کی تشریح کرتے تھے۔ فیض نے جواباً اگر کچھ کیا تو بس یہ کہ انتہائی سادگی کے ساتھ معترض کی بات مان لی مگر اپنی روش سے، ذرا انحراف بھی نہیں کیا۔ "نقشِ فریادی" کی نظمیں مجموعے کی اشاعت (۱۹۴۱ء) سے پہلے موضوع بحث بن چکی تھیں۔ مگر مجموعے کے پیش لفظ میں اپنے شاعرانہ مزاج اور موقف کی بابت فیض نے کچھ کہا تو صرف اتنا کہ "اس مجموعے کی اشاعت ایک طرح کا اعترافِ شکست ہے۔ اس میں دو چار نظمیں قابل برداشت ہیں۔" ان قابل برداشت نظموں میں وہ دو نظمیں "تنہائی" اور "رقیب سے" بھی شامل ہیں جنھیں فراق صاحب عالمی ادب کے شہہ پاروں میں شمار کرنے کے لیے تیار تھے۔ اس مجموعے کی دوسری کئی نظمیں (مثلاً موضوعِ سخن، ہم لوگ) نئی نظم کے ارتقا میں آج بھی ایک ناقابلِ فراموش تجربے کے طور پر یاد کی جاتی ہیں۔ تنہائی اپنی ساخت کے لحاظ سے نظم کی نئی شعریات کا خود مکتفی نمونہ کہی جا سکتی ہے۔ اور جہاں تک اس نظم کی گرفت میں آنے والے تجربے، اور اس نظم کی فکری بنت کا تعلق ہے، تو بہ قول راشد اپنی "تجرد تاثیر" کے باعث اور ڈاکٹر تاثیر کے لفظوں میں اپنی علامتی فضا کی وجہ سے اسے ہمیشہ نئی نظم کے سنگ میل کی حیثیت حاصل رہے گی۔ فیض نہ تو ان معنوں میں بڑے شاعر کہے جا سکتے ہیں جن معنوں میں ہماری حسیت اقبال سے ربط قائم کرتی ہے۔ نہ ہی فیض پر جلال، عظیم اور مہیب تجربوں کے شاعر ہیں۔ وہ نہ تو بڑے کینوس پر برش چلاتے ہیں، نہ بے محابا STROKES اور اظہارات سے کام لیتے ہیں۔

اُن کی طبع نازک مینا ور بنانے والے مصوروں کی جیسی ہے جو حساس نقطوں، لکیروں اور

خاکوں کی مدد سے اپنے باطنی منظر نامے (inner landscape) کی تشکیل کرتے ہیں اور ٹھہر ٹھہر کر، دھیمے پُر خیال انداز میں اپنے سمجھے جانے کا تقاضہ کرتے ہیں۔ ایک انٹرویو کے دوران فیض نے یہ ذاتی بیان دیا تھا کہ ان کی نظر میں اپنی سب سے پسندیدہ نظم "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" ہے۔ زنداں نامہ (۱۹۵۶ء) کی اس نظم کے یہ زباں زد مصرعے۔

جب گھلی تیری راہوں میں شامِ ستم
ہم چلے آئے، لائے، جہاں تک قدم
لب پہ حرفِ غزل، دل میں قندیلِ غم
اپنا غم تھا گواہی ترے حسن کی
دیکھ قائم رہے اس گواہی پہ ہم
ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے

فکری اعتبار سے فیض کے اُن شاعرانہ رویوں کی توسیع کہے جا سکتے ہیں جن کی نشان دہی فیض نے موضوعِ سخن نامی نظم کے آخری بند میں اس طرح کی تھی کہ:

یہ بھی ہیں ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے
لیکن اُس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اُس جسم کے کم بخت دلآویز خطوط
آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے

اپنا موضوعِ سخن ان کے سوا اور نہیں
طبعِ شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں

"نئی نظم اور پورا آدمی" میں سلیم احمد نے "مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ" کے ان دو مصرعوں:

لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجیے

اب بھی دل کش ہے ترا حسن مگر کیا کیجیے

کا بہت مذاق اڑایا ہے جو اس بند کے بعد آتے ہیں کہ:

اَن گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم
ریشم و اطلس و کم خواب میں بُنوائے ہوئے
جا بجا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم
خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے

اور سلیم احمد کی دل زدگی کا سبب یہ ہے کہ ''اب بھی دل کش ہے ترا حسن مگر کیا کیجیے'' میں ایک محتاج تفصیل اور بے ضرر سا لفظ ''مگر'' شعری تجربے کی سفاکی اور سنگینی کا علامیہ ہے۔ یعنی یہ کہ فیض کے لیے جائے رفتن اور پائے ماندن، دونوں کوئی نہ کوئی مشکل کھڑی کر دیتے ہیں۔ اصل میں شاعری کا مطالعہ اگر پڑھنے والا اپنی شرطوں، عادتوں، ضرورتوں اور مصلحتوں کے حساب سے کرے گا تو اسی طرح کے مسئلے پیدا ہوتے رہیں گے۔ تجربے کا تحرک فیض کو اگر اپنے مرکز سے آگے لے جائے تو غلط اور اگر وہ ایک مرکز پر ساکت اور پابستہ دکھائی دیں تو تجربے کے تعطل کا الزام سامنے ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ فیض کی شاعری کے ساتھ ''بہ مقام در نہ سازد'' والا معاملہ ہے۔ ان کا دلِ ناصبور ایک مرکز پر انھیں ٹھہرنے نہیں دیتا۔ فیض احساسات کی آتی جاتی لہروں یا SWINGS OF MOODS کے شاعر ہیں، ایک اندرونی اضطراب کی ماری ہوئی، بھٹکتی ہوئی روح جس کا دارالامان کبھی اپنی محبت بنتی ہے، کبھی گرد و پیش کی دنیا میں بسی ہوئی مخلوق کی محبت۔ یہ صورت حال یا میلانات کی یہ دو رخی فیض کے لیے تو پریشان کن نہیں تھی، مگر اُن کے واحد المرکز معترضین کے لیے ڈائلیما (dilemma) بن گئی۔ نظریاتی تنقید کے ضابطوں یا اپنی ذاتی پسند و ناپسند کے مطابق شعر و ادب کے مطالعے میں پڑھنے والے کو اصل دل چسپی تخلیقی تجربے سے نہیں بلکہ اپنے آپ سے ہوتی ہے اور وہ صرف اپنی تائید یا اپنے عکس کی تلاش کا متمنی ہوتا ہے۔

ترقی پسند شاعری کی روایت کا جائزہ لیتے ہوئے، جیلانی کامران نے (''استانزے'' کا دیباچہ، ۱۹۵۷ء) میں لکھا تھا کہ اشتراکی معاشرے میں دل کی ویرانی کا مذکور ممکن نہیں اور صرف

زینی دکھ کی کہانی ایک ادھوری کہانی ہے۔ فیض کی شاعری میں دل گرفتگی اور ملال کا عنصر طمانیت اور سرخوشی کے احساس پر غالب ہے۔ ایسا شاید اسی لیے ہے کہ فیض اجتماعی آشوب کی عکاسی کے باوجود، بنیادی طور پر تخلیقی تنہائی کے تجربے سے بالعموم کنارہ کش نہیں ہوتے۔ ان کا احتجاج بھی، جس کے واسطے سے وہ انسانوں کے ایک گروہ کی ترجمانی کرتے ہیں اور صرف اپنی ہستی کے پابند نہیں رہ جاتے، بڑی حد تک ایک زیرِ لب، بلکہ خاموش احتجاج کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ اونچی، کھلی ڈلی آواز میں بہت کم بات کرتے ہیں۔ جن نظموں میں ان کا آہنگ قدرے اونچا محسوس ہوتا ہے، مثال کے طور پر آجاؤ افریقہ (Africa come back) یا زندگی کے آخری دور کی نظم ''ہم دیکھیں گے، لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے'' تو اس نوع کی نظموں میں بھی اداسی کی ایک لہر جوشیلے جذبات کی ہم رکاب دکھائی دیتی ہے:

آجاؤ، میں نے دھول سے ماتھا اٹھا لیا
آجاؤ، میں نے چھیل دی آنکھوں سے غم کی چھال
آجاؤ، میں نے درد سے بازو چھڑا لیا
آجاؤ، میں نے نوچ دیا بے کسی کا جال
آجاؤ ایفریقا
پنجے میں ہتھکڑی کی کڑی بن گئی ہے گرز
گردن کا طوق توڑ کے ڈھالی ہے میں نے ڈھال
جلتے ہیں ہر کچھار میں بھالوں کے مرگ نین
دشمن لہو سے رات کی کالک ہوئی ہے لال
آجاؤ ایفریقا

نظم چاہے جتنی بلند آہنگ اور انقلابی ہو، آہستہ روی اور نرمی کا تاثر برقرار رہتا ہے۔ نعرہ نغمے میں ڈھل جاتا ہے اور برہمی سرگوشی بن جاتی ہے۔ یہ دراصل جبر ہے فیض کی اپنی طبیعت کا۔ اُن کا ایک مصرعہ ہے ''اک کڑا درد کہ جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں!'' مگر فیض کے کلام میں نغمگی کا عنصر سخت اور درشت تجربوں اور آتش فشاں احساسات میں بھی نرمی اور دھیما پن پید

اکر دیتا ہے۔ فیض ہیجان بپا کرنے والے ذہنی تجربوں کو بھی اکثر تصویروں میں منتقل کر دیتے ہیں اور یہ تصویریں، جیسا کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں، مدھم اور سیال رنگوں سے بنتی ہیں۔ ان میں تندی، نوکیلے پن، بے حجابی کی کیفیت نہیں ملتی۔ ایک منظر، یہاں سے شہر کو دیکھو، زنداں کی ایک شام، زنداں کی ایک صبح، ایرانی طلبا کے نام، سر وادیٔ سینا، خواب بسیر الفظوں اور آوازوں میں ڈھلی ہوئی تصویریں ہیں جن کا بہتا پھیلتا ہوا رنگ آنکھوں کے راستے ہمارے دل میں اترنے کے بعد ہمارے شعور کا حصہ بنتا ہے۔ یہ ایک گریزاں اور متحرک کیفیت ہے، چناں چہ فیض کے کلام میں طوالت کلام کے صرف اکا دکا نمونے ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں۔'' مگر اس قسم کی نظموں میں فیض تخلیقی تھکن سے پیدا شدہ نثریت کا شکار ضرور ہوئے ہیں۔ اُن کا ہنر جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، چھوٹے پیمانوں میں اور مختصر کینوس پر اپنی بہار دکھاتا ہے۔ فیض کی شاعری اپنے قاری سے جو رشتہ قائم کرتی ہے وہ فکر سے زیادہ احساس کا رشتہ ہے۔ اسی لیے تصوراتی (Conceptual) سطح پر راشد فیض سے آگے ہیں اور راشد کے یہاں بہت نمایاں طور پر اپنی انا کا سایہ گہرا دکھائی دیتا ہے۔ سپردگی کی وہ حجاب آمیز شائستہ کیفیت جس کا انحصار فیض کے تجربوں کی نرم آثاری پر ہے، ان کے کسی بھی معاصر کے یہاں اس حد تک نمایاں نہیں ہوئی۔ اس لیے، فیض کے ہم عصر شعری منظر نامے پر نظر ڈالتے وقت، میں اپنے آپ کو اس تاثر سے الگ نہیں کرسکتا کہ اس دور کے باکمالوں میں میراجی، راشد، اختر الایمان، سردار جعفری میں تقریباً ہر ایک کا رنگ مختلف ہے اور ان کا آپس میں موازنہ کرنا اور ایک دوسرے کے حساب سے ان کے مرتبے کا تعین کرنا معقول بات نہیں ہے۔ ایک ہی عہد کی فضا میں سانس لینے والے شاعر مقابلے کی دوڑ میں شامل کھلاڑی نہیں ہوتے، خاص کر اس وقت جب ان کی تخلیقی سرشت جداگانہ ہو اور ان کے ادراک و اظہار کے قرینے ایک دوسرے سے مماثل نہ ہوں۔ پھر اگر فیض کے شعری منظر نامے کا مجموعی خاکہ ذہن میں مرتب کیا جائے تو اس کے دائرے میں مختلف ہندوستانی (پاکستانی؟) زبانوں کا ادب اور دنیا کا وہ ادب بھی آ جائے گا جو فکری سطح پر سماجی وابستگی کا احساس رکھنے والے تمام ادیبوں کی مشترکہ وراثت ہے۔ لورکا، لوئی آراگان، مائکافسکی، پابلو نیرودا، ناظم حکمت، یوتیشنکو، مکتی بودھ کسی نہ کسی لحاظ سے ایک ہی منزل

کی جستجو میں سرگرداں، ایک دوسرے کے ہم سفر بھی کہے جاسکتے ہیں۔ فیض کا اپنے زمانے کے اردو شاعروں میں، ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ نیرودا کی طرح اُن کی شاعری بھی جادوئی لمس کی غیبی صلاحیت سے بہرہ ور ہوئی ہے اور جس ٹھہری ہوئی، بہ ظاہر بے جان شے یا منظر یا مظہر اور کیفیت کو وہ ہاتھ لگاتے ہیں، اس میں جان سی پڑ جاتی ہے۔

شخصیت کا تناظر چاہے مختصر ہو، لیکن اگر اس میں سچائی ہے تو اپنا اثر قائم کرنے کے لیے وہ بیرونی سہاروں کی محتاج نہیں ہوگی، سچّی شخصیت کی طرح سچّی شاعری کا بھی ایک اپنا جادو ہوتا ہے۔ فیض بڑے شاعر اُن معنوں میں تو نہیں کہے جاسکتے جن کے حساب سے ہم کالیداس، فردوسی، رومی، غالب اور اقبال کا جائزہ لیتے ہیں، لیکن اس سطح تک تو ہمارے زمانے کا کوئی دوسرا شاعر بھی نہیں پہنچتا۔ البتہ، یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ فیض کی شاعری سچّی شاعری کی ایک نمائندہ مثال ہے اور اُس کا یہ کارنامہ کیا کم وقیع ہے کہ اُس نے ترقی پسند شاعری کو بے اعتبار نہیں ہونے دیا اور اسے بہت سی خرابیوں سے بچالیا۔ اس طرح، فیض کی شاعری نے ایک اہم تاریخی رول بھی انجام دیا جس کی قدر و قیمت ہر زمانے میں تسلیم کی جائے گی۔

سردار جعفری کی شاعری

سردار جعفری کی شاعری پر ایک مضمون میں اُن تمام مسئلوں پر اظہار خیال کرنا جن سے یہ شاعری عبارت ہے اور جو سردار جعفری کی حسیت اور اظہار کے تعین کا وسیلہ بنتے ہیں وہ بھی اس طرح کہ مضمون کے مصنف اور قاری دونوں کے ذہن کو یہ بحث کسی نتیجہ خیز نقطے تک لے جاسکے، میرے لیے تقریباً ناممکن ہے۔ یہ ایک ایسا موضوع ہے جو بہتوں کی طرح میرے اندر بھی، ایک شدید قسم کا ردِ عمل پیدا کرتا ہے۔ یہ تو خیر ایک اچھی بات ہے، کیوں کہ جو شاعری پڑھنے والے میں کسی بامعنی ردِ عمل کو ہوا نہ دے سکے، وہ سنجیدہ غور و فکر کی متحمل بھی نہیں ہوتی، اس لحاظ سے جعفری اپنے ترقی پسند معاصرین مثلاً مخدوم اور مجاز اور فیض اور اپنے غیر ترقی پسند معاصرین مثلاً میراجی، راشد، مجید امجد اور اختر الایمان کی بہ نسبت میرے لیے زیادہ مشکل یوں ٹھہرتے ہیں کہ ان کی شاعری قدم قدم پر اصولی اور نظریاتی مباحث کے دروازے کھولتی ہے۔ عجیب بات ہے کہ راشد، فیض، میراجی، مجید امجد اور اختر الایمان کے مقابلے میں بہت سہل الفہم، اور غیر رسمی شاعرانہ حربوں سے خاصی حد تک آزاد ہونے کے باوجود، اور اس حقیقت کے باوجود بھی کہ جعفری کی نظموں میں ان کی حسیت کے ماخذ اور مراکز تک رسائی نسبتاً آسان بھی ہے، جعفری کی شاعری سوالات بہت اٹھاتی ہے۔ ادب کی ماہیت اور ادیب کے مجموعی رول کی بابت جعفری نے اپنے تمام معاصرین سے زیادہ لکھا ہے۔ مقدار کے لحاظ سے ان

کا اپنا تخلیقی سرمایہ بھی شاید اپنے سب ہی معروف ہم عصروں سے زیادہ ہے۔ اور کم سے کم اس معاملے میں تو شک اور قیاس کی ذرا بھی گنجائش نہیں کہ تخلیقی اور فکری سطح پر ہمارے زمانے کے پورے ادبی معاشرے کا احاطہ کرنے والے کچھ سوالوں اور بنیادی نوعیت رکھنے والے کچھ مباحث میں عملی شرکت کے اعتبار سے جعفری ہمیشہ دوسروں سے آگے رہے ہیں۔ اختلافات میں زیادہ الجھے ہیں۔ اشتعال آمیز باتیں زیادہ کہیں ہیں۔ اور اپنے ایقانات کی طرح اپنے مفروضات کے سلسلے میں بھی ادّعائی قسم کا رویہ زیادہ شدومد کے ساتھ اختیار کیا ہے۔ وہ اپنے حلقے کے شارح اور مفسر بھی رہے ہیں ایک سرگرم وکیل اور مبلغ اور اس معاملے میں ان کا رویہّ خاصا پُرجوش، پاس دارانہ اور جذباتی بھی رہا ہے۔

اسی لیے جعفری دوسروں کے مقابلے میں اعتراض اور مذمت کا نشانہ بھی زیادہ بنے۔ کم و بیش ہر چھوٹے بڑے نے، ترقی پسندی کی نظریاتی بنیادوں کو ہدف بنانے کا سب سے آسان راستہ یہی دریافت کیا کہ پہلے جعفری سے کچھ حساب کرلیا جائے۔ رول ماڈل سامنے ہو تو جدال پسندی ہوا میں ہاتھ چلانے کی بے معنی مشقت سے بچ جاتی ہے۔ یہاں اس واقعے کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ جعفری کے بعد کی نسل کا، معمولی فرق کے ساتھ، جعفری کے ساتھ وہی سلوک رہا ہے جسے جعفری نے اپنے پیش رووں کے ساتھ روا رکھا تھا۔ زیادتی کے مرتکب دونوں ہوئے ہیں۔ مگر سردار جعفری کی ادبی زندگی کے اوّلین دور سے وابستہ رویوں نے ان کے بارے میں کچھ سنگین قسم کی غلط فہمیاں پیدا کی ہیں۔ ان غلط فہمیوں کے نتیجے میں سردار جعفری کی شاعری کو ابھی تک اس کے حقیقی تناظر میں رکھ کر دیکھا نہیں جاسکا۔ اس طرح کی اکاّ دکاّ کوشش ہوئی بھی تو جدیدیت اور ترقی پسندی کی کشمکش کے شور میں گم ہوگئی۔

میرا جی نے منتخب نظموں (۱۹۴۱ء) کے دیباچے میں لکھا تھا— ''صحیح اور صحت مندانہ ترقی پسندی، مختصر لفظوں میں، خیال افروزی کا دوسرا نام ہے۔ جو ادب خیال افروز ہوگا، وہ زندگی کے ہر شعبے میں ہمیں ایک قدم آگے بڑھنے پر مجبور کردے گا۔'' میرا جی کی اس تحریر کا حوالہ دیتے ہوئے محمد صفدر نے اپنے مضمون (''بے راہ روی کی ضرورت'') میں راشد، فیض، جعفری اور ان کے بعد کی نسل کے بعض شعراء کے حوالے سے یہ رائے قائم کی تھی کہ یہ شاعری ایک

طرف تو اقبال کی مابعد الطبیعات کے خلاف ہے۔ دوسری طرف اُس بے یقینی کی کیفیت کے خلاف جو جدید تر شاعری میں انفرادیت، تنہائی اور تشنج کے طور پر نمودار ہوئی ہے۔ خود جعفری نے اقبال کے مابعد الطبیعات سے کنارہ کشی کا جو رویہ شروع میں اختیار کیا تھا، اس سے یہ ظاہر بھی گمان ہوتا تھا کہ اردو کی بنیادی شعری روایت اور اقبال کے مجموعی نظام فکر سے الگ وہ کسی تیسری جہت کی تلاش میں ہیں۔ جہاں تک اقبال کے مابعدالطبیعات اور نئی نسل کے بے یقینی سے اختلاف کا تعلق ہے، یہ بات کچھ ایسی غلط بھی نہیں۔ جعفری اور ان کے ترقی پسند معاصرین، بہ ہر حال، ایک واضح تخلیقی نصب العین اور ایک معینہ نظامِ فکر میں یقین رکھتے ہیں جو نہ تو اقبال کی شاعری سے مناسبت رکھتا ہے، نہ نئی نسل کے مزاج سے لیکن اقبال کی، مابعد الطبیعات سے عدم مطابقت کو اقبال کی روایت سے انکار کے طور پر دیکھنا صحیح نہیں ہے۔ اب آیئے نئی نسل اور جعفری کے سوال پر۔ ''گفتگو'' کے ''ترقی پسند ادب نمبر'' (۱۹۷۹ء) میں تخلیق کی نئی سمت کے عنوان سے جعفری نے اس عہد کی ادبی صورت حال کا ذکر یوں کیا ہے کہ:

> ''اس وقت ادب میں دو آوازیں ایک دوسرے کے مقابل ہیں۔ ایک آواز کا موضوع تہذیب کی نشاۃ ثانیہ ہے اور اس کا محور اور مرکز انسان ہے جو تاریخ میں پہلی بار عالم گیر پیمانے پر آزادی کا خواب دیکھ رہا ہے۔ یہ صرف معاشی اور سیاسی آزادی نہیں ہے بلکہ وہ روحانی آزادی بھی ہے جو انسان کی تمام تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کے لیے ضروری ہے۔ دوسری آواز کا موضوع تہذیب کا زوال ہے اور اس میں انسان شکست خوردہ اور حقیر ہے، بے بس اور مجبور ہے، یقین کی روشنی سے محروم ہے اور نجات کے تصور سے بھی بے خبر۔''

گویا کہ پھر وہی بات کہ سردار جعفری کی شاعری (ترقی پسند شاعری) اپنی پیش رو روایت اور اپنے بعد کی روایت، دونوں سے الگ، شعور کے ایک تیسرے منطقے سے تعلق کی نشان دہی کرتی ہے۔ فتح محمد ملک نے نئی شاعری اور جدید شاعری کی شناخت کا تعین کرتے ہوئے اس بات کی شکایت کی تھی کہ فیض اور سردار جعفری کو ترقی پسندی کے نمائندہ شاعر کی حیثیت اسی لیے حاصل ہوئی کہ یہ دونوں ''اقبال کے پھیلتے ہوئے اثرات کی راہ میں'' فکری سطح پر حائل ہوئے

اور اقبال سے یکسر الگ ہو کر اپنی بوطیقات مرتب کی۔ ترقی پسند مصنفین کے پہلے اجلاس میں اقبال کی عدم شرکت کے واقعے کو فتح محمد ملک نے ۱۹۳۶ء کے آس پاس کی ادبی سیاست، روایت اور ترقی پسندی کی آویزش کے حوالے سے یہ سمت دینے کی کوشش کی ہے کہ چوں کہ اقبال نے بین الاقوامی صورت حال کا مطالعہ ایک خاص مشرقی انداز نظر کے ساتھ کیا تھا اس لیے وہ اپنے بعد کی نسل کے لیے قابل قبول نہ ہو سکے۔ دوسری طرف (عجیب بات ہے کہ) وہ اقبال کو ''بین الاقوامی ادبی فضا میں سانس لینے والے'' اور ''پھیلتے ہوئے اثرات'' کے شاعر کی حیثیت سے بھی دیکھتے ہیں۔

یہاں سردار جعفری کی شاعری اور ان کی حسیت سے مربوط کچھ مسئلوں کے جائزے میں اقبال کا تذکرہ میں نے ایک خاص مقصد اور مجبوری کے تحت کیا ہے۔ بادی النظر میں جعفری کے شعری رویے اور ان کا فکری مزاج اقبال سے کسی طرح کی مناسبت نہیں رکھتا۔ اقبال کے تہذیبی تصورات اور ان کی شعریات کے بارے میں جعفری نے اپنی ابتدائی تحریروں میں جن باتوں پر زور دیا ہے، اُن سے بھی یہی تاثر ابھرتا ہے کہ جعفری کی شاعری کے عناصر اور سرچشمے اقبال سے یکسر لاتعلق ہیں اور ان کی تخلیقی اور فکری اساس بالکل مختلف ہے۔ اس سلسلے میں، میرا خیال یہ ہے کہ جعفری کی شاعری کے خلاف جو گہرا تعصب ہمیں نئی تنقید میں عام دکھائی دیتا ہے اس کا بنیادی سبب یہی ہے کہ شروع سے اب تک جعفری کی شاعری کو اس کے صحیح سیاق میں رکھ کر دیکھا نہیں جا سکا۔ ایک عام مفروضہ یہ قائم کر لیا گیا کہ جعفری کی شاعری (ترقی پسند شاعری) اپنی روایت سے تصادم اور ایک شدید قسم کی نظریاتی کشمکش، ایک طویل فکری فاصلے، ایک مختلف شعریات کا پتہ دیتی ہے۔ یہ مفروضہ حقیقت کے بجائے صرف ایک تاثر پر مبنی ہے اور اس تاثر کی تشکیل میں خود جعفری بھی اپنے معترضین سے کم سرگرم نہیں رہے ہیں۔ جعفری کی نثر نے ان کی شاعرانہ حیثیت کے خلاف خاصی گرد اڑائی ہے۔

ترقی پسند شاعروں سے قطع نظر، ''اپنے غیر ترقی پسند'' ہم عصروں کے مقابلے میں بھی جعفری نے نثر میں اپنے موقف کی وضاحت کہیں زیادہ تفصیل کے ساتھ کی ہے۔ ترقی پسند ادب پر ان کی کتاب کے علاوہ ان کے مضامین، اداریے، بحثیں، مقدمات، ان کی اپنی شاعری

کے جواز اور پس منظر کی وضاحت بھی کرتے ہیں۔ جعفری کی شاعری کو پڑھتے وقت میرے ذہن میں یہ سوال بار بار پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس شاعری کے تخلیقی مفہوم اور مرتبے کا تعین خود جعفری کے نثری بیانات اور وضاحتوں کی مدد سے کیا جانا چاہیے؟ میرا اپنا جواب نفی میں ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ جعفری کی شاعری کا حقیقی سیاق شعریات کے جن اصولوں، ہماری اپنی روایت کے جن اوصاف اور ہمارے معاشرتی نظام سے مربوط جن قدروں کی روشنی میں متعین کیا جانا چاہیے تھا، ہمارے زمانے کی حسیت نے انھیں زیادہ اہمیت نہیں دی اور خود جعفری نے ان اصولوں، قدروں اور اوصاف کو قبول کرنے کے باوجود ان سے زیادہ زور نظریاتی مباحث کی وضاحت پر صرف کیا۔ اپنی مرکزی شعری روایت سے جو رشتہ جعفری کا ہے، وہ راشد، فیض، مخدوم، میراجی، مجید امجد، اختر الایمان میں سے کسی کا نہیں ہے۔ اور اقبال سے اپنی ارادت کا بہت موثر اظہار (اقبال پر اپنی نظم میں) کرنے کے باوجود، فیض کی حسیت اور اقبال کی حسیت میں اشتراک کے اتنے پہلو نہیں نکلتے جتنے کہ اقبال کے تصورات سے جارحانہ اختلاف رکھنے کے باوجود، جعفری کے تخلیقی مزاج اور ان کی شاعری کے مجموعی نظام سے نکلتے ہیں۔

آزادی کے بعد کے اردو نظم سے متعلق اپنے ایک مضمون میں وحید اختر نے یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ نئی نظم کے اسالیب اور مزاج کی تشکیل میں دو روایتیں، دوسرے تمام مآخذ اور سرچشموں پر فوقیت رکھتی ہیں — ایک کا سلسلہ میراجی تک جاتا ہے، دوسری کا سردار جعفری تک۔ وحید اختر کا خیال تھا کہ تجربہ پسندی اور ہیئت پرستی کے حصارِ شوق سے باہر کی نئی نظم، جس کے واسطے سے نئے طرزِ احساس کی فکری بنیادوں تک پہنچا جا سکتا ہے، وہ سردار جعفری کی قائم کردہ روایت سے مربوط ہے۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ غور طلب بات یہ ہے کہ نئی نظم کو فکری اساس مہیا کرنے والے تمام قابل ذکر شاعروں — راشد، فیض، میراجی، اختر الایمان اور مجید امجد کے برعکس جعفری کی شاعری نے بین الاقوامی تصورات اور تجربوں سے متاثر ہونے کے بعد بھی اپنی مشرقیت کو بچائے رکھا۔ شاعروں کی اس صف سے (شاید) ایک اکیلی آواز، جو آزاد نظم کی قبولیت سے انکار میں اٹھی، وہ سردار جعفری کی تھی۔ جعفری بھی سجاد ظہیر کی طرح آزاد

نظم کو انحطاطی میلانات کی پروردہ سمجھتے تھے۔ یہ اور بات ہے کہ "پتھر کی دیوار" (۱۹۵۳ء) کی نظموں میں تو آزاد نظم کے اسی اسلوب کو ایک نیا تخلیقی اعتبار ملا۔ ۱۹۳۶ء تک، جس وقت جعفری نے آزاد نظم کے خلاف آواز اٹھائی وہ سمجھتے تھے کہ "بعض نوجوان (روایت کی پاس داری کو بے جا قیود کا نام دے کر) بلینک ورس کی طرف راغب ہو گئے ہیں، ایسی چیزیں پیش کر رہے ہیں جو اردو ادب کے دامن پر بدنما دھبہ ہیں۔ (مضمون" اردو ادب اور نوجوانوں کے رجحانات"، علی گڑھ میگزین، ۱۹۳۶ء) اس رائے کی شدت پسندی میں کچھ حصہ جوانی کے جوش کا بھی ہوگا۔ علاوہ ازیں، لارنس، کا یہ خیال کہ لوگ تجربوں سے ڈرتے ہیں اور نامانوس غذا کی طرح نامانوس خیال کو قبول کرنے میں بھی وقت لگتا ہے، اس واقعے پر بھی صادق آتا ہے۔ بہ ہرنوع، جعفری کے تخلیقی سفر میں اس واقعے کی حیثیت محض ضمنی ہے اور اس کی بنیاد پر ادب کے معاملے میں ان کی قوت فیصلہ کو موردِ الزام ٹھہرانا درست نہیں۔ اس کے برعکس، میں تو یہ سمجھتا رہا ہوں کہ نئے تجربوں سے جہاں ڈرتے رہنا اچھا نہیں، وہیں ہر نئے تجربے کو بلا سوچے سمجھے قبول کر لینا بھی تعریف کے قابل نہیں ہے۔ مزید برآں، جیسا کہ اس بحث کے شروع میں عرض کیا گیا۔ جعفری اپنی روایت کی پہچان کے معاملے میں اپنے تمام ممتاز معاصر نظم گویوں —— راشد، فیض، اختر الایمان، مجید امجد، میرا جی سے آگے ہیں۔ کلاسیکیت سے ان کا روز افزوں شغف، اقبال کی طرف ان کی مراجعت انھیں دراصل اس سلسلے کا شاعر بناتی ہے جو جوش، اقبال، اکبر سے ہوتا ہوا حالی تک پہنچتا ہے۔ اس سلسلے کے پس منظر میں اردو مثنوی، مرثیے اور ایک حد تک غزل کی روایت بھی پھیلی ہوئی ہے۔

اپنے تہذیبی اور معاشرتی شعور کو ڈی کولونائز (decolonize) کرنے کا چلن ابھی کل کی بات ہے۔ بہ صورت دیگر صرف انگریزی صندوقوں میں علم کے خزانوں کو دریافت کرنا اور اپنے اجتماعی ورثے اور اپنے نسلی حافظے کی ہنسی اڑانا، ایک عام واقعہ تھا جس سے ہمیں کچھ فائدہ بھی پہنچا۔ لیکن جس کے ہاتھوں ہم نے نقصان بہت اٹھایا۔ مجھ میں وہ حوصلہ نہیں کہ اردو کی مرکزی شعری روایت سے مربوط ان سب شاعروں کو جن کا سایہ اردو کی جدید نئی نظم کے پس منظر میں ایک حد تک دھندلا چکا ہے، (اختر شیرانی، حفیظ، جوش وغیرہ) انھیں تخلیقی لحاظ سے

پس ماندہ کہوں اور ان کے نام قلم زد کردوں۔ ہم جنھیں دوسرے درجے کا شاعر سمجھتے ہیں، انھوں نے کسی نئی روایت کی بنیاد چاہے نہ ڈالی ہو، لیکن اپنی روایت کے تحفظ اور تسلسل کا فریضہ بہ قول ایلیٹ، یہی MAJOR-MINOR انجام دیتے ہیں۔ جعفری کے فنی شعور میں رفتہ رفتہ جو تبدیلی پیدا ہوئی اور جس کی شہادت ہمیں ''نئی دنیا کو سلام'' (۱۹۴۸)، ''ایشیا جاگ اٹھا'' (۱۹۸۰) اور پتھری کی دیوار (۱۹۵۳) میں ملتی ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ جعفری تک شاعری کے نئے اسالیب، اظہار کے نئے طریقے بتدریج روشن ہوئے، ایک تخلیقی رمز کے طور پر۔ اس معاملے میں ان کے یہاں کسی طرح کی عجلت پسندی نظر نہیں آتی۔ وہ نئے اسالیب کو قبول بھی کرتے ہیں تو اپنی روایت اور اپنے شعور میں پیوست مشرقیت کے ساتھ۔ چناں چہ نئی ہستیوں اور اسالیبِ اظہار سے مانوس ہونے کے بعد بھی انھوں نے اپنے تہذیبی علائم، تمثالوں، شبیہوں، تلمیحوں اور صدیوں کے آزمودہ شعری وسیلوں سے اپنی دل چسپی ختم نہیں ہونے دی۔ مثال کے طور پر، محض وضاحتاً ایک نکتے کی طرف توجہ دلانا چاہوں گا۔ نئی نظم کے بوطیقا میں خیال کے تدریجی ارتقا، نظم کی نامیاتی وحدت، تجربے کی حکمیت کے تصوّر پر اس طرح اصرار کیا گیا کہ اس تصوّر نے ایک شعری قانون کی حیثیت اختیار کرلی۔ مغربی معیاروں کے مارے ہوئے ایک نقاد (کلیم الدین احمد) نے اقبال کی شاہ کار نظموں میں بھی یہ نقص ڈھونڈ نکالا کہ ان نظموں سے بند کے بند حذف کردیجیے جب بھی نظم کی ترکیب میں فرق نہیں آئے گا اور پڑھنے والے کو ادھورے پن کا ذرا بھی احساس نہیں ہوگا۔ ایک بنیادی سچائی جو بھلا دی گئی یہ تھی کہ نئے تخلیقی تجربے، وقت کی تبدیلی اور روایت کے ارتقا کے ساتھ، لازماً پرانے تجربوں کا متبادل نہیں بنتے، یا انھیں Replace نہیں کرتے۔ ضروری نہیں کہ ہر نئے خیال کو اختیار کرنے سے پہلے آپ پرانے خیال سے دست بردار ہو جائیں۔ انسانی شعور اور احساسات کی سرزمین پر نئے تجربوں کے لیے جگہیں اس طرح نہیں بنائی جاتیں۔ نیا زمانہ کبھی کبھی پرانے نظام میں شامل اس طرح بھی ہوتا ہے کہ کسی طرح کے شور شرابے اور توڑ پھوڑ کے بغیر اس کے لیے گنجائش نکال لی جاتی ہے۔ کچھ پانے کے لیے، ادب اور آرٹ کی روایت میں کچھ کھونے کی شرط ضروری نہیں۔ خیر، یہ ایک الگ بحث ہے اور فی الوقت اس کی طرف بس اتنا اشارہ کافی ہے۔ جعفری کی شاعری کے

حوالے سے، یہاں عرض یہ کرنا ہے کہ اس منظر نامے میں نئے تجربوں کی دستک کے ساتھ ساتھ پرانے تجربوں کی سرگوشی بھی صاف سنائی دیتی ہے۔ جعفری کے شعری طریق کار، طرزِ احساس، فنی مقاصد کا سلسلہ کہیں ٹوٹتا نہیں۔ وہ شبیہہ سازی کو، راشد کے برعکس، عیاشی نہیں سمجھتے۔ ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی روش سے کنارہ کش نہیں ہوتے۔ وہ اپنے آدرش تک نئی مغربی تنقید، اور یورپ کے نئے ادبی میلانات کی مدد سے نہیں پہنچنا چاہتے۔

اپنی بری بھلی کو تیاگ کرنئی دنیا کا باسی بننے کی طلب نے ہمیں پچھلی دو صدیوں میں خاصا خراب اور رسوا کیا ہے۔ یہاں سردار جعفری کی نظموں سے مثالیں پیش کرنے اور اس سیدھے سادے نکتے کی وضاحت کے لیے ان نظموں کے فقیہانہ تجزیے کی ضرورت نہیں۔ جعفری کے دو ایک بیانات پر نظر ڈالنا کافی ہوگا۔ مثلاً:

> ''تکرار، ایک تخلیقی ذہن کی خصوصیت ہے۔ اردو غزل کی ہی مثال موجود ہے جس میں کوئی دو صدیوں سے تشبیہات اور استعارے دہرائے جاتے رہے ہیں۔ میں نہیں سمجھتا کہ علامہ اقبال سے زیادہ کسی اردو شاعر نے اپنے آپ کو دہرایا ہوگا۔''

(افکار، کراچی: سردار جعفری نمبر)

> نقاد کی جو تربیت ہوتی ہے، اور خاص طور سے یورپ کی تنقیدی کتابیں پڑھ پڑھ کر، وہ میری تربیت نہیں ہے۔ میں نے پرانے شعرا کا جائزہ لیا۔ اس میں غالب اور میر کے علاوہ کبیر بھی ہیں۔ میرابائی بھی ہے۔ رومی بھی ہیں، حافظ بھی ہیں...... میں ان کا جائزہ اس نظر سے لیتا ہوں کہ میں اپنی شاعری کے لیے معیار بنا سکوں۔ تلاش کرسکوں، اپنی شاعری کی تربیت کے لیے۔

(حوالہ ایضاً)

اپنی اسی بات چیت میں، جہاں سے یہ دو اقتباس لیے گئے، جعفری نے ایک سوال یہ بھی اٹھایا تھا کہ ''کسی شاعر کے رتبے کا تعین گرچہ اس کی اعلا درجے کی شاعری سے ہوتا ہے'' لیکن، اسی شاعر کے ملبے یہاں ایک حصہ ''ضرورت والی شاعری'' کا بھی ہوتا ہے— ''وہی دریا ہے مگر

اس دریا میں کہیں تنکے بھی بہہ رہے ہیں اور کہیں گلاب بھی۔" کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جعفری نے اپنی ترجیحات کے علاوہ، اپنے حدود کی نشان دہی بھی کی ہے۔ اس سلسلے میں جو بات سب سے زیادہ واضح طور پر سامنے آتی ہے یہ ہے کہ جعفری کی شاعری کا تانا بانا زمانے کے رنگ کی بجائے، ان کی اپنی امنگ کا تیار کردہ ہے۔

اپنی روایت سے ان کے رابطے محض علمی نہیں ہیں۔ یہ روایت اپنے آپ کو دریافت کرنے، اپنے معیار قائم کرنے اور اپنے شعور کی تربیت کا ایک ذریعہ بھی ہے۔ فارسی کی شعری روایت سے استفادے میں جعفری نے ہر چند کہ سبک ہندی کے شاعروں سے شاید سروکار نہیں رکھا یا بہت کم رکھا، اور کبیر، حافظ، میر، غالب، اقبال کی طرف بھی وہ جاتے ہیں تو اس طرح کہ ان کا اپنا ایجنڈا ساتھ رہتا ہے اور اسی ایجنڈے کے مطابق وہ اپنا رشتہ اپنے ماضی سے استوار کرتے ہیں — لیکن ایک اہم نکتہ جو ردّ و قبول کے اس پورے عمل سے رونما ہوتا ہے، یہ ہے کہ اپنی اجتماعی تاریخ، اپنے ماضی اور روایت سے جعفری کا تعلق اپنے ترقی پسند اور غیر ترقی پسند معاصرین کی بہ نسبت تمام حد بندیوں کے باوجود زیادہ وسیع ہے۔ میرا جی، میرا بائی تک صرف اپنی طبیعت کی عاشقانہ لہر کے راستے سے پہنچے تھے۔ اور فیض کے یہاں فارسی شاعری کی روایت کا اثر بس کچھ علائم اور استعارات، اظہار کے کچھ سانچوں کی دریافت تک ہے۔ فارسی کی روایت اور مجموعی طور پر اردو شاعری کے تہذیبی ماضی سے جعفری کا رشتہ، راشد کے فارسی آمیز لہجے اور مغربی استعمار کے خلاف اُن کے فکری جہاد اور اس کے عجمی سیاق کے باوجود، زیادہ بامعنی ہے اور زیادہ پھیلاؤ رکھتا ہے۔ بہ قول میرا جی، راشد طبیعتاً مغربی محاورے کے شاعر تھے۔ (میرا جی: "اس نظم میں")۔ غزل کی طرف اپنے مغائرت کے رویے کی وجہ سے اختر الایمان نے اپنی روایت اور اپنی حسیت کے مابین خود ہی ایک حد قائم کر لی تھی۔ یوں بھی، میرا جی، راشد، فیض، مجید امجد اور اختر الایمان کا شعور کچھ تو اردو کے لسانی مراکز سے دوری اور جذباتی لاتعلقی کے باعث اور کچھ اردو کی مرکزی روایت سے بے رغبتی کے باعث اپنے ماضی میں اچھی طرح پیوست نہیں ہو سکا۔ سردار جعفری اپنی تمام تر ترقی پسندی کے باوجود کلاسیکی مزاج کے شاعر ہیں اور گو کہ زیادہ شوق کے ساتھ انھوں نے نظم کی صنف اختیار کی، مگر غزل کی روایت کو انھوں نے

کبھی مسترد نہیں کیا اور اس کے اثر سے ان کی نظم عموماً نکل نہیں سکی۔ یہ جعفری کے اپنے جمالیاتی انتخاب کا نتیجہ بھی ہے، کسی طرح کی نفسیاتی مجبوری نہیں۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جعفری مشرقی طرزِ احساس اور تفکر کے امتیازی اوصاف سے کس طرح اور کیوں کام لیتے ہیں:

''ہم آج بھی حافظ شیرازی کی زبان میں شاعری کرتے ہیں۔ اور ہماری تمام غزلوں میں الفاظ کا ایک سیٹ (SET) ہے، کوئی پانچ سو الفاظ کا۔ انھیں سے ہم بڑے مفاہیم پیدا کرتے ہیں، اس لیے کہ وہ ایک استعارہ بن گیا ہے۔''

(افکار، کراچی، : سردار جعفری نمبر: ''گفتگو بند نہ ہو'')

''غزل سب سے زیادہ نیچرل فارم ہے شاعری کا...... لیکن اچھے شاعر کے یہاں دو چیزیں ضرور ہوتی ہیں۔ ایک تو اس کا مجموعی تاثر اور ایک آہنگ، یہ دونوں برابر رہتے ہیں۔ یہ نہیں کہ متفرق شعر کے ساتھ آہنگ بدل گیا یا اس کا تاثر بدل گیا۔''

(حوالہ ایضاً)

ظاہر ہے کہ اس اندازِ فکر کے مضمرات صرف لسانی نہیں ہیں۔ اس کے پیچھے زندگی کی طرف مشرق کے مجموعی رویے، مشرقی وجدان میں لچک اور وسعت کے اوصاف کی آگہی بھی موجود ہے۔ مغربی اقوام کی پیدا کردہ ذہنی بیداری کے سیلاب میں، ہماری اجتماعی سرشت کے ساتھ سانحہ یہ پیش آیا کہ ہمیں یہ تواز بر ہوگیا کہ بہ قول ملارمے کے شاعری میں تشبیہ کا استعمال ایک مہلک شے ہے اور اسے شعری قواعد کے دائرے سے خارج کر دینا چاہیے، لیکن یہ بات ہم نے بھلا دی کہ کالید اس کو اپما سمراٹ کے لقب سے بھی یاد کیا جاتا ہے اور یہ کہ کلاسیکی عربی اور فارسی شاعری کے محاسن کی کوئی فہرست تشبیہ سازی اور قافیہ پیمائی کے تذکرے سے خالی نہیں ہوگی۔ جوش کی شاعری کے بارے میں جعفری کی رائے مبالغہ آمیز اور جوش کے شعری ضابطوں میں جعفری کے یقین کی نوعیت قدرے جذباتی بھی ہوسکتی ہے، مگر ہمارے لیے سوچنے کی بات یہ بھی ہے کہ سلیم احمد نے (ترقی پسندی سے شدید ذہنی مغائرت کے ہوتے ہوئے بھی) جوش کو جوش اعظم کیوں کہا تھا!

اسی طرح بیان کی بے چیدگی اور خیال یا تجربے کی بے چیدگی کو نئی شعریات کی ترویج و

تفہیم میں کچھ ایسی قبولیت ملی کہ ہمارے تخلیقی وجدان ادبی مذاق کے محور ہی بدل گئے۔ نئے تجربوں، اظہار کے طریقوں، آرٹ اور ادب کی دنیا میں ہونے والی عالم گیر تبدیلیوں، نئے رویوں سے، روشناس ہونا اور اپنی روحانی احتیاج کے اور ذوق کے تقاضوں کی روشنی میں انھیں اختیار کرنا سمجھ میں آتا ہے۔لیکن یہ کیا کہ ہم ذہنی بیداری اور ترقی کے نام پر بڑے ادب، معنی خیز اور سچّے ادب کی بابت اپنے تمام سابقہ تصورات سے بہ یک قلم منحرف ہو جائیں۔ ادب اور تہذیب کے ایام جاہلیت، بہت بار آور تخلیقی روشنی اور فیضان کے دن بھی ہو سکتے ہیں۔ دنیا بھر کے اعلا ادب کا قابلِ لحاظ حصہ زندگی کے عام اور مانوس تجربوں اور اظہار کے سہل ترین اسالیب کا گواہ ہے۔ جعفری نے عمومیت زدگی کے خطرے اپنی طویل نظموں میں خاصے بڑے فکری کینوس پر مول لیے ہیں۔ شاعرانہ اور غیر شاعرانہ اظہار کی روایتی تقسیم، تخلیقی زبان اور کاروباری زبان کی درجہ بندی کے سلسلے میں ہمارے رویے بالعموم ناقص اور غلط قسم کے مفروضات پر مبنی ہیں۔ اپنے معاصرین میں، جعفری کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ اقبال کے بعد وہ پہلے شاعر ہیں جس نے تبدیلیوں سے دوچار اور پے چیدہ جذباتی، فکری، سیاسی، معاشرتی حالات سے بوجھل زمانے میں اپنی شاعری سے تخلیقی مقالہ نویسی (Creative Dissertation) کا کام لیا۔ ''نئی دنیا کو سلام'' (۱۹۴۸)، ''امن کا ستارہ'' (۱۹۵۰)، ''ایشیا جاگ اٹھا'' (۱۹۵۰) شاعری کے پیرایے میں ہمارے پُر جلال اور مہیب مسئلوں کا احاطہ کرنے والی ڈوکومینٹریز ہیں۔ پہلی عالم جنگ کے بعد کی انسانی صورت حال نے سیاسی، تہذیبی، تخلیقی سطح پر دہشت، انتشار، اجتماعی دیوانگی اور آشوب کا جو راستہ اپنایا تھا اس کا تقاضہ تھا کہ بڑے کینوس پر اس صورت حال کی تصویر مرتب کی جائے، ایلیٹ کے ''ویسٹ لینڈ'' (۱۹۲۲) کے پیمانے پر۔ ایلیٹ ہی کے لفظوں widest possible variation of intensity (شدت احساس کے وسیع ترین ممکنہ تغیرات اور صورتوں) کے اظہار کی گنجائش اسی طرح پیدا کی جا سکتی تھی۔ ایک ساتھ بہت کچھ کہنے کے لیے تخلیق کے شعلے کو بھڑک کر ٹھنڈے پڑ جانے سے بچانا ضروری ہے۔ جعفری نے اپنی طویل نظموں میں جو اسلوبیاتی روش اختیار کی ہے اس کے کئی پہلو ہیں۔ تمثیل نگاری، مصوّری، موسیقی اور تفکر کے عمل کو باہم ملانے اور ایک صبر آزما اور طویل تخلیقی مہم کو سر کرنے کی تیاری میں

ادب اور صحافت کی سرحدوں کو ساتھ ساتھ عبور کرنے کی کوشش نے ان نظموں میں تخلیقی تجربے کی ایک نئی سطح دریافت کی ہے۔ طرح طرح کے لفظوں، لکیروں کے ہیئتوں، رنگوں اور شبیہوں کی بھیڑ، پر شور اور سرگوشی، ساز اور رقص، سکوت اور تحرک کی مشترکہ سرگرمی نے ان نظموں کو ایک مہیب میورل کی شکل دے دی ہے۔ گویا کہ صرف سخن مختصر، یا ایک شعلۂ مستعجل کی مدد سے یہ سفر طے ہونے کا نہیں۔

میرا خیال ہے کہ اس مضمون کے اختتام کا یہ مناسب موقعہ ہے اور مجھے ایک شخصی اعتراف کے ساتھ اپنی بات اب سمیٹ دینی چاہیے۔ جعفری کے بارے میں اور خود جعفری سے گفتگو کے موضوعات کثیر ہیں۔ میں کثرتِ نظارہ کا شیدائی ہوں۔ ایک رنگی مجھے بہت جلدی تھکا دیتی ہے۔ ہمارے زمانے کے ترقی پسندوں میں نئی نسل کا مکالمہ سب سے زیادہ جعفری کے ساتھ رہا۔ اتفاق، اختلاف، محبتیں، شکایتیں، اور تہمتیں، یک جہتی اور برگشتگی، کون سی ایسی کیفیت ہے جس کے تجربے سے اس مکالمے کے دوران ہم نہیں گزرے۔ ایک ایسے برق رفتار اور ہزار شیوہ زمانے میں، جب ایک دوسرے کے لیے غیر دل چسپ ہونے میں ہمیں دیر نہیں لگتی، آئے دن زندگی کے اور فکر کے طریقے بدلتے رہتے ہیں اور کچے خیال خام مال کی طرح ہم درآمد کرتے رہتے ہیں، جعفری کی سدا بہار شخصیت اپنی مختلف الجہات شاعری، اپنی دل نشیں اور توانا نثر، اپنی کبھی نہ ختم ہونے والی تخلیقی جستجو اور سرگرمی کے مختلف دائروں، اپنے فکری تنوع اور پھیلاؤ، اپنی تجربہ پسندی اور اپنے کلاسیکی رچاؤ کے ساتھ، ہمارے لیے آج بھی تازہ کار اور پُرکشش ہے۔ جعفری کے وضع کردہ معیاروں اور ہمارے معیاروں میں عدم مفاہمت اور اختلاف کی صورتیں بھی موجود ہیں اور ان کے تمام فیصلوں کو ہم قبول نہیں کرتے، لیکن ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ ان جیسا کوئی اور نہیں۔ ہمارے تہذیبی ماضی، ہماری روایت، ہماری آج کی حسیت اور ذہنی وجذباتی ماحول تک رسائی اور ان سب کے تشخص کا ایک بہت موثر وسیلہ جعفری کی شخصیت ہے۔ صرف ہم خیالوں کے ساتھ زندگی تو نہیں گزاری جاسکتی!

اختر الایمان کی شاعری

(محمود ایاز کی یاد میں)

محمود ایاز اختر الایمان کے ابتدائی دور سے لے کر آخری دور تک، اُن کے شاید سب سے ہوش مند قاری اور نقاد کا مرتبہ رکھتے تھے۔ اختر الایمان کی متوقع وفات پر انھوں نے جس الم آمیز طریقے سے ہمارے زمانے کے اس سب سے مختلف اور مقتدر شاعر کو یاد کیا، اس سے اختر الایمان کے امتیازات کے علاوہ خود محمود ایاز کے شعری ادراک اور ان کی بصیرت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ محمود ایاز نے اس واقعے پر اپنے صدمے اور تاسف کا اظہار کرتے ہوئے لکھا تھا— ''جدید شاعری کے قبیلے کا آخری سردار اٹھ گیا۔''

تو کیا اس سے یہ سمجھ لیا جائے کہ اختر الایمان کی حیثیت صرف ''جدید'' شاعری کے آخری سب سے بڑے شاعر کی تھی؟ یہ تو اختر الایمان کے شعری کمال کا ایک اور دائرہ تھا، ان کے طرزِ سخن کی پہچان کا ایک اور بہانہ۔ ورنہ، واقعہ یہ ہے کہ اختر الایمان کی شاعری اپنے تمام مشہور معاصر نظم گویوں کی شاعری سے الگ، اپنا ایک خاص رنگ رکھتی تھی۔ اس سلسلے میں، عام طور پر جو فہرست بنائی جاتی ہے اس میں یہ نام آتے ہیں، تقریباً اسی ترتیب کے ساتھ— میرا جی، ن۔م۔ راشد، فیض، مجید امجد اور اختر الایمان۔ ان میں فیض کبھی اختر الایمان کی جگہ پر

رکھ دیے جاتے ہیں اور کبھی اختر الایمان فیض کی جگہ پر، میرا جی اور راشد اپنی جگہ سے نہیں کھسکتے۔ ایک حلقہ ایسا بھی ہے جو غالب سے آگے بڑھتا ہے تو سیدھا مجید امجد پر پہنچ کر دم لیتا ہے۔ باقی اقبال اور جوش اور فیض، یہاں تک کہ جدید شاعری کے اولین معمار میرا جی اور راشد بھی حاشیے میں ڈال دیے جاتے ہیں۔ دوسری طرف، ترقی پسندوں کے ہاتھ میں جب تک ''جدید شاعری'' کا پرچم رہا، اختر الایمان، بالعموم، نظر سے اوجھل رہے۔ انھیں میرا جی اور راشد کی طرح رجعت پسند تو نہیں کہا گیا۔ پھر بھی، ان کی ترقی پسندی اگر مشکوک نہیں تو کچھ نا قابل اعتنا ضروری سمجھی جاتی رہی۔ ترقی پسند نقادوں نے ان کی بڑائی کا اعتراف کیا بھی تو کچھ بے دلی کے ساتھ۔ اختر الایمان کی بابت قدرے پر جوش رویہ، ترقی پسندوں میں صرف محمد حسن کے یہاں دکھائی دیتا ہے۔ دوسرے ترقی پسندوں نے ہاں بھی، نہیں بھی کی روش اپنائی، کم و بیش ویسی ہی جیسی منٹو اور بیدی کے سلسلے میں روا رکھی گئی تھی۔ اس سے کچھ اور نہیں تو کم سے کم ایک بات یہ نکلتی ہے کہ اختر الایمان کی مقام بندی آسان نہیں ہے۔

ان کے بارے میں چلتے چلاتے کوئی بات نہیں کہی جاسکتی۔ انھیں آسانی سے کسی زمرے میں نہیں رکھا جاسکتا۔ اُن کی شاعری کا مزاج اس طرح متعین نہیں ہے جس طرح ترقی پسند نظم کے مشاہیر — یعنی کہ فیض، سردار جعفری، مخدوم، مجاز اور ساحر کا۔ علاوہ ازیں، اختر الایمان کی شاعری کا رنگ وہ بھی نہیں جو حلقۂ ارباب ذوق کے مشاہیر — میرا جی، ن۔م۔راشد کی پہچان اور ترقی پسندی کے ایک متوازی میلان کی دریافت اور قیام کا وسیلہ بنا۔ یعنی یہ کہ اختر الایمان کی شاعری نہ تو اشتراکی حقیقت نگاری کے بوطیقا کے دائرے میں سمٹتی ہے، نہ نفسیاتی حقیقت نگاری کے دائرے میں۔ اس کے اپنے آداب ہیں اور اپنی کچھ مخصوص شرطیں۔

اختر الایمان ایک مربوط اور مستحکم تنقیدی شعور بھی رکھتے تھے۔ میرا جی اور راشد کی طرح اختر الایمان نے بھی بالواسطہ طور پر اپنی شاعری سے قطع نظر، براہ راست طریقے سے نثر میں جابہ جا اپنی شاعری اور جدید شاعری کے بارے میں وضاحتی قسم کی بہت سی باتیں کہی ہیں۔ گویا کہ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ اختر الایمان شاعری کے اچھے پارکھ بھی تھے۔ شاعر کے بدلتے

ہوئے رول اور شاعری کے بدلتے ہوئے مزاج کو سمجھتے تھے۔ ان خرابیوں کا احساس بھی رکھتے تھے جنھوں نے ترقی پسند شاعری، جدید شاعری اور روایتی شاعری کے خاصے بڑے حصّے کو پابندِ رسوم بنا دیا تھا اور اس سے تخلیقیت کی انفرادی، منہ زور اور آزادانہ طاقت چھین لی تھی۔ مثال کے طور پر ان کے کچھ بیانات حسبِ ذیل ہیں:

''شاعر کا کام زندگی میں ایک توازن پیدا کرنا بھی ہے اور اس کے اندر جو حیوان ہے اس کی نفی کرنا بھی۔''

(پیش لفظ، سروساماں)

''شاعری کی طرف ہمارے اکثر پڑھنے والوں کا رویّہ سنجیدہ نہیں۔ وہ شاعری کو تفننِ طبع اور ایک ایسے مشغلے کے طور پر استعمال کرتے ہیں جس کا مقصد صرف وقت گزرانی ہے۔''

(پیش لفظ، آب جو)

''(میری شاعری کو) یہ سوچ کر پڑھیے کہ یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی۔ (یہ) ایک ایسے انسانی ذہن کی تخلیق ہے جو دن رات بدلتی ہوئی سیاسی، معاشی اور اخلاقی قدروں سے دوچار ہوتا ہے۔ جو اس معاشرے اور سماج میں زندہ ہے جسے آئیڈیل نہیں کہا جاسکتا۔ جہاں علمی زندگی اور اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ ہے، تضاد ہے۔ جہاں انسان کا ضمیر اس لیے قدم قدم پر ساتھ نہیں دے سکتا کہ زندگی ایک سمجھوتے کا نام ہے اور سماج کی بنیاد اعلیٰ اخلاقی قدریں نہیں، مصلحت ہے اور ضمیر کو چھوڑا اس لیے نہیں جاسکتا کہ اگر انسان محض حیوان ہوکر رہ گیا تو ہر اعلیٰ قدر کی نفی ہوجائے گی۔''

(پیش لفظ، آب جو)

''شاعری میرے نزدیک کیا ہے۔ اگر میں اس بات کو ایک لفظ میں واضح کرنا چاہوں تو ''مذہب'' کا لفظ استعمال کروں گا۔ میں نے اپنی شاعری کو اپنا ایمان اور مذہب سمجھنے میں کوتاہی نہیں کی۔ میں نے آج تک زندگی اور اس کے

نشیب وفراز کے ساتھ ایسا کوئی سمجھوتا نہیں کیا جو میری شاعری کو مجروح کرتا ہو۔"

(پیش لفظ، یادیں)

"میری شاعری کا بیش تر حصہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے۔"

(حوالہ ایضاً)

"(میری شاعری) کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنے سے پہلے اسے ایک دو تین بار پڑھیے۔ اپنے ذہن کو غزل کی فضا سے نکال کر پڑھیے۔"

(حوالہ ایضاً)

"یہ کھردری، شبہات سے پُر، انتشار آمیز شاعری، اس خلوص اور جذبۂ محبت کے تحت وجود میں آئی ہے جو مجھے انسان سے ہے۔"

(پیش لفظ، بیتے لمحات)

"اردو کی پوری شاعری کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ "حصار" کے باہر، "حصار" کے اندر .... حصار، کے باہر والی شاعری وہ ہے جس میں نئے تجربات، نئے میلانات اور نئے شعور کی ترجمانی اور نمائندگی ہوتی ہے۔"

(حوالہ ایضاً)

"شاعری میرے نزدیک "ذات" کے اس اظہار کا نام ہے جو تلمیحات، استعاروں، تشبیہوں، علامتوں اور لفظی تصویروں یا امیجری کی مدد سے پیش کیا جاتا ہے۔ اس کی زبان روزمرہ کی زبان نہیں ہوتی۔"

(حوالہ ایضاً)

"آدمی کی طرح شاعری بھی جدید قدیم نئی پرانی نہیں، اچھی ہوتی ہے، بہت اچھی ہوتی ہے — فنون لطیفہ میں اس کا مقام بہت بلند ہے۔ مگر زندگی میں اس کا استعمال، فنِ تعمیر کی طرح نہیں ہوتا۔ اس کے کچھ حدود ہیں —"

(حوالہ ایضاً)

"میں آج کے شاعر کو ٹوٹا ہوا آدمی سمجھتا ہوں اور میری شاعری اس ٹوٹے

ہوئے آدمی کی شاعری ہے۔"

(پیش لفظ، نیا آہنگ)

"یہ پوری شاعری واحد، حاضر، متکلم کی شاعری ہے۔ شاعر کی وہ ذات جو زندگی کی ہر تجربہ گاہ میں دکھائی دیتی ہے۔ گزرگاہوں، میلوں، اسپتالوں، قحبہ خانوں، اسٹیشنوں اور بسوں کے اڈوں پر۔ یہ ذات، یہ شخصیت گونگی ہے۔ شاید لکشمن کا کارٹون، جو صرف دیکھتا ہے، سنتا ہے، کہتا کچھ نہیں۔"

(حوالہ ایضاً)

(۳)

ان اقتباسات سے پہلا تاثر یہ ابھرتا ہے کہ ہر شاعر نقاد کی طرح اختر الایمان نے بھی اپنی شاعری کا جواز ڈھونڈا ہے اور ان بیانات کی مدد سے اپنے شعری سروکار کا، دفاع کیا ہے۔ کیا اختر الایمان کے لیے ایسا کرنا ضروری تھا؟ جی ہاں! شاید ضروری تھا کیوں کہ اختر الایمان کے سلسلے میں ہماری روایتی (ترقی پسند) تنقید کا رویہ یا تو غفلت شعاری کا رہا، یا پھر زیادتی کا۔ اختر الایمان ایک COMMITED INDIVIDUAL تھے، فرد آگاہ، اپنی انفرادیت کا رمز سمجھنے والے، اجتماع کو بے چہرا انسانوں کی بھیڑ کے طور پر دیکھنے کے بجائے 'افراد' کو مجمع کے طور پر دیکھنے والے۔ ان کی ایک چھوٹی سی نظم ہے— تادیب (نیا آہنگ)

دوسروں کو سدھارنے مت جاؤ
اپنی اصلاح پر نظر رکھو
لوگ کیا کر رہے ہیں چھوڑو انھیں
اپنے افعال کی خبر رکھو
سرزنش اپنی خوب کرتے رہو
ایک شہدا جہاں میں کم ہوگا!

اسے ایک ذاتی منشور بھی کہا جا سکتا ہے، فکری اور معاشرتی سطح پر۔ اسی طرح، گزشتہ اقتباسات میں اختر الایمان نے اپنی شاعری کو پہچان اور پرکھ کے جن ضابطوں کی نشان دہی کی

ہے، انھیں ہم فنی اور تخلیقی سطح پر شخصی قسم کی وضاحتوں کا نام دے سکتے ہیں۔ ان وضاحتوں کے بغیر بھی ادب کے قاری کا کام چل سکتا ہے۔ کیوں کہ قاری، بالعموم، غبی نہیں ہوتا۔ لیکن اب اسے کیا کیا جائے کہ تنقید نے عرصے سے ہمارے یہاں ایک POLEMICAL رول اختیار کر رکھا ہے۔ کبھی تھیوری کے نام پر، کبھی نظریاتی گروہ کے نام پر، کبھی اپنے حلقے کے تھکے ماندے (بہ قول محمود ایاز گھوڑوں، یا چھوٹے ہوئے پٹاخوں) ادیبوں کو انعام و اعزاز سے نوازے جانے اور ایک بے حس و بے خبر، نیم خواندہ ادبی معاشرے میں باعزت مقام دلانے کی غرض سے۔ چناں چہ اختر الایمان کے محولہ بیانات میں، نقادوں، کی جانب سے اپنے ساتھ روا رکھی جانے والی عام، ناانصافی پر افسردگی کے علاوہ ایک دبا دبا سا غصہ بھی ہے۔ ''بنت لمحات'' کی اک نظم ہے، ''مفاہمت'' کہتے ہیں:

جب اس کا بوسہ لیتا تھا سگرٹ کی بو نتھنوں میں گھس جاتی تھی
میں تمباکو نوشی کو اک عیب سمجھتا آیا ہوں۔
لیکن اب میں عادی ہوں یہ میری ذات کا حصہ ہے
وہ بھی میرے دانتوں کی بدرنگی سے مانوس ہے، ان کی عادی ہے
جب ہم دونوں ملتے ہیں لفظوں سے بے گانہ سے ہو جاتے ہیں
کمرے میں کچھ سانسیں اور پسینے کی بو، تنہائی رہ جاتی ہے!
ہم دونوں شاید مردہ ہیں احساس کا چشمہ سوکھا ہے
یا پھر شاید ایسا ہے یہ افسانہ بوسیدہ ہے

یہ نظم ختم اس طرح ہوتی ہے—
میں بادہ نوشی پر مائل ہوں وہ سگرٹ پیتی رہتی ہے
اک سناٹے کی چادر میں ہم دونوں لپٹے جاتے ہیں
ہم دونوں ٹوٹتے رہتے ہیں جیسے ہم کچی شاخیں ہیں!

یہاں ذاتی منشور، کے سلسلے میں اس نظم کا تذکرہ یوں آ گیا کہ اختر الایمان کی شاعری میں آپ بیتی کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ مسجد، پگڈنڈی (تاریک سیارے سے پہلے)، ایک لڑکا، یادیں، میرا نام (تاریک سیّارہ کے بعد)، ایک خط (بنت لمحات) جیونی —ایک طویل نظم

ذیلی عنوانات: ورود، مہابدھ، تلاش کی پہلی اڑان، پھیلاؤ، بچوں کو کھیلنے دو، سچ کا جنگل، کوہِ ندا کا بلاوا، مکاں لامکاں، اتمام سفر سے پہلے کا پڑاؤ (نیا آہنگ کے بعد)، زمستاں سرد مہری کا، سترویں سال گرہ، ذکر مغفور، تشخیص (زمستاں سرد مہری کا)— یہ نظمیں اختر الایمان کے اپنے سوانح کے طور پر پڑھی جاسکتی ہیں۔ ان کا صیغۂ اظہار ہمیں فوراً اپنے اعتماد میں لے لیتا ہے، ہمارا تعلق اختر الایمان کی ہستی رشخصیت سے قائم ہونے میں دیر نہیں لگتی، اور ہم جتنا کچھ ان کے نجی حالات سے واقف ہیں اس کے حساب سے ان نظموں کو اپنے نام آئے ہوئے اختر الایمان کے خط کی طرح پڑھتے جاتے ہیں۔ اختر الایمان اپنے بارے میں کیا سوچتے تھے، دنیا کے بارے میں کیا سوچتے تھے، اس زمین پر اس زمانے میں اور مظاہر سے معمور کائنات میں اپنی حیثیت کا تعین کس طرح کرتے تھے، یہ سارے سوال ان نظموں کو پڑھتے وقت ذہن میں ابھرتے ہیں۔ لیکن ہمیں یہ بات یاد رکھنی چاہیے یہ نظمیں ہیں، ہمارے زمانے کے شاید سب سے زیادہ کھرے، تصنع اور تماشا گری کے شوق سے آزاد شاعر کی۔ یہ شاعر خود کو اتنا اہم نہیں سمجھتا کہ وقت نا وقت ہمیں اپنی ذاتی کہانی سنانے بیٹھ جائے۔ اختر الایمان نے شاعری سے متعلق اپنی وضاحتوں اور بیانات کی طرح اپنی نظموں کو بھی اپنے عہد کی جمالیات، آدرشوں اور تجربوں، عام انسانی صورت حال اور اس صورت حال سے منسلک اندیشوں، دہشتوں، ہزیمتوں، اور امیدوں کے اظہار، انکشاف اور احتساب کا ذریعہ بنایا ہے۔ انسانی ہستی کے مقاصد اور شاعری کے مقاصد کا وہ گہرا شعور رکھتے ہیں اور چوں کہ ان مقاصد کا براہ راست تعلق ہم سے اور ہماری دنیا سے ہے، اس لیے ان مقاصد میں وہ ہماری شراکت کے طالب ہیں۔ یہ جو بار بار انھوں نے یہ کہنے کی ضرورت محسوس کی کہ شاعر کا کام زندگی میں توازن پیدا کرنا ہے، یا یہ کہ شاعری کی طرف زیادہ تر پڑھنے والوں کی رویہ سنجیدہ نہیں ہے، یا یہ کہ یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی اور یہ ایک واحد، حاضر، متکلم کی شاعری ہے، ایک ٹوٹے ہوئے آدمی کی شاعری ہے، انسانوں سے محبت

کرنے والے اور زمانے کے چال چلن سے بیزار، شکی اور سہمے ہوئے فرد کی شاعری ہے۔۔۔تو ان تمام باتوں کا مقصد یہ تھا کہ ۔۔۔اولاً شاعری کو سیاسی، سماجی، ثقافتی اور تہذیبی حوالوں سے منقطع نہ کیا جائے۔ اور دوسرے یہ کہ اس شاعری کو رسمی اور روایتی فنی قدروں کے حساب سے نہ پڑھا جائے۔''

(۴)

زمین'' زمین'' کے پیش لفظ میں اختر الایمان نے لکھا تھا:

''اس مجموعے کی بیش تر نظموں پر زمین کا درد حاوی ہے۔ دراصل زمین کا درد مترادف ہے اس کرب کے جو بہ حیثیت ایک فرد کے میرے اندر پیدا ہوتا رہتا ہے اور بہ حیثیت ایک شہری کے میرے لیے ایک بہت بڑا مسئلہ ہے۔ پیش لفظ کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوا ہے کہ:

''...... بے دین آدمی اچھی شاعری کر ہی نہیں سکتا۔ یہ اس کا کام ہے جو ایمان رکھتا ہو خدا کی بنائی ہوئی حسین چیزوں پر۔ انسان اور اس کی انسانیت پر۔ اس کی مجبوریوں اور لاچاریوں کو سمجھتا ہو۔ جو مروجہ اچھی قدروں کو پہچانتا ہو اور ان میں اضافہ بھی چاہتا ہو۔ جو خدا کی بنائی ہوئی زمین سے محبت کرتا ہو اور اس بات پر کڑھتا بھی ہو کہ انسان اسے خوب صورت بنانے کے بجائے بدصورت بنا رہا ہے۔''

یعنی یہ کہ ایک تو اختر الایمان کے شاعرانہ تجربے کی ارضی بنیادیں بہت واضح ہیں۔ دوسرے یہ کہ اختر الایمان کے لیے شاعری کا مسئلہ اقدار کا مسئلہ بھی ہے چناں چہ ان کی شاعری ایک نمایاں اخلاقی جہت بھی رکھتی ہے۔ یہاں میں ایک ایسا معروضہ پیش کرنا چاہتا ہوں جس پر ادب کے جغادری نقاد چیں بہ جبیں ہوں گے۔ نئی شاعری، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ہماری نئی ادبی روایت اصول سازی کے پھیر میں بہت خراب ہوئی ہے۔ ہندوستان کی کسی دوسری زبان میں اس طرح کی فقہی بحثیں، لٹریری تھیوری کی بحثیں زیادہ عرصے تک نہیں چل سکیں جس طرح کہ اردو میں، اس کی خاص وجہ یہی سمجھ میں آتی ہے ایک تو ہندوستان ادبیات میں رولاں بارتھ،

سوسیر، لاکاں، اور دریدا کے حوالے سے اپنی بات کہنے کا میلان مقبول نہیں ہے، دوسرے یہ کہ شعرو ادب کی تاریخی اساس کے ساتھ ساتھ اس کی طبیعی اور جغرافیائی اساس پر توجہ بہت عام ہے۔ اور چوں کہ اختر الایمان کے شعور میں شاعری کے مادّی پس منظر کے لیے ایک خاص جگہ تھی، اور تصورات کے شانہ بہ شانہ وہ چیزوں اور لوگوں سے، فطرت کے مظاہر سے، مخلوقات سے زندگی کے ٹھوس مناسبات سے غیر معمولی اور والہانہ شغف رکھتے تھے، اس لیے ان کی شاعری ہندوستان کے مجموعی ادبی مزاج سے ایک خاص قرابت کا پتہ دیتی ہے۔ میرا جی نے ''تارسؔ'' کا جو تعاوف لکھا تھا اور جسے اختر الایمان نے ''زمین، زمین'' کے افتتاحیے کی حیثیت دی ہے۔ اس کے چند جملے یوں ہیں کہ ــــ ''گھلاوٹ اور لوچ سپردگی کا دیباچہ ہیں۔ شاید اسے (اختر الایمان کو) اپنے فارسی آمیز لغت کے ترشے ترشائے پن میں اپنے آسودہ احساسات کے اظہار کے لیے مناسب ذریعہ نہیں ملا۔ شاید وہ حسنِ محض اور اطمینانِ قلب کی جستجو میں جس ترجمانی کا خواہاں ہے اس کے لیے اسے اپنی پہلی لغت میں ایک روک محسوس ہوئی۔''

اختر الایمان غزل کے سائے سے مکمل نجات کے طالب تھے۔ وہ بھی شاید اسی لیے کہ ان کی ''شعری لغت میں ایک روک سی'' محسوس ہوتی تھی اور شاعری میں ان کا مقصود اردو کی عام روایت سے بہت مختلف تھا۔ ان کا مزاج یکسر غیر رومانی تھا۔ غنائیت کا ایک عام عنصر جو اردو نثر و نظم کے ساتھ پرچھائیں کی طرح لگا ہوا ہے، اختر الایمان شعوری طور پر اس سے گریزاں تھے۔ اپنی شعری لغت، لہجے اور محاورے کے اعتبار سے انھیں اپنے پیش رووں اور معاصرین میں اگر کچھ مناسبت تھی تو عظمت اللہ خاں سے اور میرا جی سے۔ راشد کی شاعری میں بہت سی خوبیوں کے باوجود ایک طرح کا تحکمانہ انداز اور فکری دراز دستی، عام انسانی تجربے کی سطح سے انھیں کبھی کبھی، قدرے دور ہٹا دیتی ہے، جیسے کوئی منبر سے خطاب کر رہا ہو یا اونچی آواز میں اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہو۔ فیض کے لہجے کی مٹھاس اور گنگناہٹ کبھی کبھی آپ اپنا مقصود بن جاتی ہے۔ چناں چہ رویوں اور طبیعتوں کے نمایاں فرق کے باوجود اختر الایمان میرا جی کی طرف دیکھتے ہیں یا پھر عظمت اللہ خاں کی طرف۔ عظمت اللہ خاں بھی غزل کی قبولیت عام اردو شاعری کے سیاق میں اس صنف کی مربیانہ حیثیت سے خاصے دل برداشتہ تھے۔ اور میرا جی تو

تھے ہی عجمی روایت کے برعکس ایک آریائی رنگ کے شیدائی اور اپنے میلانات اور افتادِ طبع کی ماورائیت اور سرّیت کے باوجود اپنے تجربوں کے مادّی اور ارضی دائرے میں گھرے ہوئے۔ اختر الایمان نے، خلیل الرحمٰن اعظمی کے لفظوں میں، ''میرا جی کی تقلید نہیں کی، البتہ، میرا جی کے نا تمام اور ناتراشیدہ تجربوں کو ایک نئی معنویت کے ساتھ'' اجاگر کیا ہے۔ میرا جی کی طرح گیتوں اور بھجنوں کے آہنگ سے اپنی کئی نظموں میں مدد لی ہے۔ (مثلاً جواری، انجان، اجنبی، بلاوا، یادیں، ترغیب اور اس کے بعد)۔ ہندوستان کی عوامی (لوک) ادبی روایت میں، بڑی سے بڑی، گہری، پے چیدہ اور دور رس فکر کو عام انسانی تجربے میں، روپوش کرنے کی جو روش عام ہے۔ اس سے بھی اختر الایمان نے اثر لیا ہے۔ انھیں جتنی کشش مجرد افکار میں محسوس ہوتی تھی اور جتنا قلبی تعلق انسانی ہستی کے اسرار اور باطن کی لہروں سے تھا، اس سے کم دل چسپی اشخاص اور اشیا سے نہیں تھی۔ ان کی شاعری میں ٹھوس پیکروں کا ہجوم امڈ آتا ہے۔ ندی نالے، چٹانیں، پہاڑ، کھیت، میدان، فصلیں، پرندے، پھول پھل، کیڑے مکوڑے، جانور، بستیاں اور بازار، دوکانیں اور لوگ، طرح طرح کے کردار جن میں سیاست داں اور مولوی بھی ہیں اور لچے لفنگے، چور اچکے، بھی ہر طبقے اور ہر درجے کے انسان — اختر الایمان کی حواس کی دنیا ان سب سے آباد ہے، نظیر اکبر آبادی کی طرح۔ اختر الایمان کا زاویۂ نظر بھی ''سو ہے وہ بھی آدمی'' قسم کا ہے جس میں اخلاقی رواداری، حسّی مساوات اور وسعتِ فکر کے عناصر دور سے چمکتے نظر آتے ہیں۔ دوسری واضح مماثلت جو اختر الایمان کے طرزِ احساس کو ایک خلقی، فطری اور عنصری قسم کی مقامیت کا ترجمان بناتی ہے، وہ کبیر داس سے ہے۔ کبیر ہماری اجتماعی روایت کا سب سے بڑا حقیقت پسند سب سے برہم، بے باک، باغی اور احتجاج کرنے والا، سماجی مواد کو شاعری کی بنیاد بنانے والا شاعر ہے۔ کبیر سنت تھے، مگر ان کی الوہیت تیاگ اور تپیا کو پیشہ بنانے والوں سے کوسوں دور ہے۔ کبیر کی شاعری عبرت کا ایک تازیانہ ہے، ایک ''میلی استاذ'' جس کا اوّلین مقصد راہ سے بھٹکے ہوئے نامراد شاگردوں، کو راہ راست پر لاتا ہے۔ کبیر ''نین جھروکے بیٹھ کر جگ کا مجرا دیکھ'' کی ترغیب دیتے ہیں۔ گویا کہ اس سفلہ اور ریاکار دنیا کے تماشوں سے دور بھی ہیں اور ایک رچے ہوئے شعور، ایک روحانی لاتعلقی کے ساتھ اس تماشے کو دیکھ بھی رہے ہیں۔

اختر الایمان کے یہاں بھی جیتی جاگتی، گھنی اور پُر شور حقیقتوں کے ہجوم میں ''شمولیت'' کے باوجود اس ہجوم سے دل برداشتگی اور دوری، دنیا میں رہنے کی مقسوم مجبوری اور اپنی تنہائی کا احساس صاف جھلکتا ہے۔ اپنی بے بسی اور ملال کی کیفیتوں پر، اختر الایمان نے سنت کبیر ہی کی طرح، طنز کی ایک مہین چادر ڈال دی ہے۔

(۵)

لیکن ارضیت، مقامیت، مظاہر شناسی اور موجودات سے خود کار قسم کا سیدھا سادا بے لوث ربط رکھنے کے باوجود، اختر الایمان صرف ملکی معاملات ووسائل کے شاعر نہیں ہیں۔ جس طرح ان کی برہمی روایتی ترقی پسندوں کی احتجاجی (Agitational) روش سے الگ ہے، اسی طرح زمانے سے اور زندگی سے اپنی سوچی سمجھی وابستگی (Commitment) کے باوجود اختر الایمان نے، وزیر آغا کے لفظوں میں ''نظریے کے سستے پرچم کا سہارا'' کبھی نہیں لیا۔ تمثیلی پیرائے میں یہ بات اس طرح کہی جاسکتی ہے کہ اختر الایمان کی حیثیت ایک ''نہتے سپاہی'' کی تھی جس کی ڈھال بس اس کا ضمیر ہوتا ہے اور جو فرار کا راستہ اس عزم اور اس امید پر اختیار نہیں کرتا کہ جو بھی ہو، لڑائی تو جاری رہے گی۔ بڑے آدرش، اخلاقی موقف اور اقدار پر مبنی ناکامی کی حالت میں بھی، آپ اپنا صلہ بن جاتی ہے۔ یہاں میں ایک بار پھر سے ''زمین، زمین'' کے پیش لفظ میں اختر الایمان کے ان جملوں کی طرف آپ کا دھیان لے جانا چاہتا ہوں — جن میں انھوں نے اپنے بنیادی تخلیقی مزاج کی وضاحت یہ کہتے ہوئے کی تھی کہ اس مجموعے کی ''بیش تر نظموں پر زمین کا درد حاوی ہے۔'' اور یہ کہ ''جو مسائل روز پیش آتے ہیں، ان میں سے اکثر کا حل فرد کے ہاتھ میں نہیں، مگر درد اپنی جگہ رہتا ہے۔ پھر انسان کے پاس دماغ ہے۔ شانوں کے اوپر سر ہے، جو سوچتا بھی ہے۔'' اس اقتباس سے کچھ خاص باتیں نکلتی ہیں:

یہ کہ — (۱) اختر الایمان کی شاعری کسی ایک علاقے اور فرقے سے وابستہ مسئلوں کو اپنا حوالہ نہیں بناتی۔

(۲) اختر الایمان کی شاعری اجتماعی مسئلوں سے نبرد آزما ایک فرد کی ذہنی اور روحانی جدوجہد سے پردہ اٹھاتی ہے۔

(۳) اختر الایمان کی شاعری عالمی سطح پر پھیلے ہوئے، اداسی، بے بسی، دہشت اور درد کے ماحول کی ترجمان ہے۔ ایک عالم آشوب، کا تخلیقی ریکارڈ ہے۔

اور آخری بات یہ کہ:

(۴) اختر الایمان کی شاعری کا بنیادی تعلق اس انسان سے ہے جس کے پاس دماغ ہے، شانوں کے اوپر سر ہے، جو سوچتا بھی ہے۔''

اس طرح یہ شاعری ہر طرح کے تعصبات، توہمات، مابعد الطبیعات سے آزاد ایک نئی حقیقت پسندی کے تصور پر استوار ہوئی ہے۔ اس کا تعلق نہ تو صرف مشرق سے ہے، نہ صرف مغرب سے۔ یہ شاعری نہ تو کسی منظم نظریے اور سیاسی فکر کا دفاع کرتی ہے، نہ کسی قسم کی تبلیغ کرتی ہے۔ مجید امجد کے شعری تجربوں کی دنیا تو خیر نئی نظم کے مشاہیر میں، مقابلتاً محدود ہے، لیکن میرا جی، راشد، فیض کو بھی سامنے رکھا جائے تو اختر الایمان ان سب سے بالکل الگ دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے پاس نہ تو میرا جی کی جیسی خود سپردگی ہے، نہ راشد کے جیسا دانش ورانہ آہنگ، نہ فیض کی جیسی نظریاتی وابستگی۔ تجربے کے ایک سرے پر اختر الایمان کی اپنی حسیت اور بصیرت ہے، دوسرے سرے پر وہ انسانی صورت حال جس نے من و تو کا فرق مٹا دیا ہے اور ایک عالم گیر شکل اختیار کر لی ہے۔ اختر الایمان کا امتیاز اور سرمایہ افتخار ان کے تخلیقی رویے کی بے تحاشا سادگی، اس کے ارضی اور انسانی انسلاکات ہیں۔ میرا جی کے احساس کی گم شدگی اور ماورائیت، ان کا بھگتوں جیسا استغراق، راشد کی فکری صلابت، تیزی اور ڈرا کی، اور فیض کے شعور کی اجتماعیت، لہجے کی نرم آثاری، نغمگی اور زمین پر دھیرے دھیرے اترتی ہوئی چاندنی جیسی کیفیت، اپنے اندر کشش کا بہت سامان، رکھتی ہے اور اس کی حیثیت نئی شعری روایت کے بیش بہا ورثے کی ہے۔ نئی شاعری کے مجموعی مزاج کو بنانے اور کاڑھنے میں ان سب کا رول بہت متحرک اور موثر رہا ہے۔ اختر الایمان کا، اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنانا، سب سے الگ رخ اپنانا، شاعری کی رسوم و روایات کے سائے سے بچ بچ کر چلتے رہنا، زبان یا آہنگ اور اسلوب کے چناؤ میں صرف اپنی تخلیقی ضرورتوں کا لحاظ رکھنا اور کسی مقبول و مانوس رنگ کو خاطر میں نہ لانا، ان کے حیران کن فنی انہماک اور خود اعتمادی کو ظاہر کرتا ہے۔ اختر الایمان کی

شاعری، پر یچّی شاعری کی طرح (جس کی مثالیں اقبال سے لے کر میراجی، راشد، فیض، مجید امجد، سب کے یہاں بکھری ہوئی ہیں) تعصبات اور چھوٹی چھوٹی خانہ بندیوں کو تو ختم کرتی ہی ہے، اسی کے ساتھ ساتھ عام قسم کی جذباتی، فکری اور لسانی ترجیحات سے بھی دامن بچاتی ہے۔ اختر الایمان تو اپنے زمانے کے مخصوص مسئلوں اور سوالوں میں بھی اپنی بصیرت کو محصور نہیں ہونے دیتے اور اس یقین کے ساتھ سامنے آتے ہیں کہ ''گزراں کا لفظ پوری زندگی کی اساس ہے۔''

''آدمی جہاں بھی ہے، خواہی نہ خواہی، گفتنی ناگفتنی، ہر طرح کے قیود و بند میں رہ کر گزران کرتا ہے۔ یہ گزران کوئی سوچا سمجھا ہوا فعل نہیں، ایک افتاد ہے، جیسی پڑتی ہے جھیلتا اوٹتا ہے۔ اس وقت اس کے دماغ میں یہ بات نہیں آتی کہ یہ عینیت ہے یا وجودیت۔ زندگی جبر محض ہے یا وہ مختار کل۔ اگر دیکھا جائے تو گزران کو معنی پہنانے کی کوشش ہی فلسفہ، ادب اور شعر ہے۔''

یہ اقتباس ''سروساماں'' کے پیش لفظ سے ہے۔ (اشاعت ۱۹۸۳ء) اس سے کافی پہلے، ''بنتِ لمحات'' کے پیش لفظ (۲۳/اپریل ۱۹۶۹ء) میں اختر الایمان نے ایک اور بات کہی تھی ــــ ''آدمی کی طرح شاعری بھی جدید قدیم، نئی پرانی نہیں...... اگرچہ شاعری بھی اپنی ذات کا اظہار ہے اور فنونِ لطیفہ میں اس کا مقام بہت بلند ہے مگر زندگی میں اس کا استعمال، فن تعمیر کی طرح نہیں ہوتا۔ اس کی کچھ حدود ہیں۔ جب ان حدود سے تجاوز کر جائیں گے، وہ عبارت جو شاعری کے نام سے لکھی گئی ہے، صرف کسی بات کا ایک منظوم بیان ہوگی جس میں تمام لوازمات شعر ملیں گے سوا اس روح اور شاعرانہ بصیرت کے جو اچھی شاعری کا لازمہ ہے۔''

مطلب یہ کہ شعر کی بوطیقا کے مطابق شاعری کا ''زماں گرفتہ'' یا DATED ہونا، نہ تو شاعر کی پہچان ہے نہ شاعری کی۔ ترقی پسند سرمایۂ شعر کی طرح، جدیدیت کے میلان سے متصل شاعری کے زیادہ تر حصے کی خرابی بھی اس کی زماں گرفتگی ہے۔ ہمارے بیش تر شاعر، روحِ عصر کی علم برداری کے بے محابا شوق میں نظموں کے واسطے سے الٹے سیدھے بیان دیتے رہے۔ صنعتی تہذیب کا قہر، نئی ٹکنولوجی سے منسلک اندیشے، نئے معاشرے کے تنہا آدمی کا آشوب، اقدار کی

شکست وریخت وغیرہ وغیرہ اپنے عصر کی ترجمانی کے آسان نسخے بن گئے۔ جسے دیکھو ایک ہی بیماری میں مبتلا ہے — بے سمت، بے چارگی، ہزیمت، اخراج بشریت (dehumanization) اور بکھراؤ (Fragmentation)۔ پھر جسے دیکھو شاعری کو ایک ہی دوا پلائے جاتا ہے— سورج، ریت، پیاس، دشت وصحرا، شجر، ٹوٹتے ہوئے پتوں کا شور، آندھیاں اور جھکڑ— غرض کہ ہر ایک کے احساس پر ان ہی سنسناہٹوں کی حکمرانی۔ نئی لسانی تشکیل اور لسانی تخریب کی حدیں بعضوں نے مٹا کر رکھ دیں۔ دھڑکتے ہوئے، زندہ اور گرم لفظ جن سے بھاپ اٹھنی چاہیے، سرد بے جان کلیشے بن گئے۔ مگر ادبی آواں گارد، جس اجالے میں ہمارے عصر کا تخلیقی مزاج مرتب ہوا اور جس کی تکمیل مستقبلیت اور لسانی روح کی سرکشی کے عناصر کرتے ہیں، ہمارے ادبی معاشرے میں ان کا شعور پھیل نہیں سکا، باقر مہدی کی ''تنقیدی کشمکش'' میں ان عناصر کی اہمیت اور معنویت پر اصرار کے باوجود یہ شعور نقار خانے کے شور میں گم سا ہو گیا۔ بے شک، اختر الایمان بھی، آج کے شاعر کو ٹوٹا ہوا آدمی سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''میری شاعری اسی ٹوٹے ہوئے آدمی کی شاعری'' ہے۔لیکن، یہ ٹوٹا ہوا آدمی ضدی، خودسر اور غیر اندیش بھی ہے اور اختر الایمان ہی کے لفظوں میں یہ محسوس کرتا ہے کہ:

> ''پیغمبر اب نہیں آتے۔ مگر چھوٹے پیمانے پر یہ کام اب شاعر کر رہا ہے۔
> شاعر کا کام زندگی میں ایک توازن پیدا کرنا بھی ہے، اور اس کے اندر جو حیوان
> ہے اس کی نفی کرنا بھی۔ جہد تو جاری رہے گی— !'' (پیش لفظ، سروساماں)

(۶)

اردو کی نئی شاعری کے سیاق میں اختر الایمان کے فکری سرمائے پر نظر ڈالی جائے تو وہ ہمارے سب سے نمایاں آواں گارد شاعر کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ ان کا رویہ رسمی اور مقبول وجودی میلانات کے اُن ترجمانوں سے مختلف ہے جن کی بھیڑ بھاڑ ہماری علاقائی زبانوں کے معاصر ادب میں دکھائی دیتی ہے۔ یہ میلانات اس آزمودہ اور پیش پا افتادہ تجربے پر مبنی بھیڑ چال کی نمائندگی کرتے ہیں جس کے ہاتھوں انفرادی طرز احساس کا بیڑا خوب غرق ہوا ہے، خاص طور پر اردو میں۔ قحط بنگال، آزادی اور فسادات کے پس منظر میں ایک ہی ریل ریل

کرنے والی نظموں کا مجموعہ ('' غم دوراں'' مرتبہ، غلام ربانی تاباں) دیکھ کر جوش صاحب نے کہا تھا ـــــ

آفریں بر غلام ربانی
کیا نکالا ہے مینڈکوں کا جلوس

ہمارے جدید تر شاعروں کے یہاں تجربے اور اظہار کی یکسانیت کا عیب ہمارے ترقی پسند پیش رووں کے مقابلے میں کچھ کم نہیں۔ یہ لوگ ایک طرح سوچتے ہیں یا شاید سوچتے ہی نہیں بلکہ کچھ گنے چنے بوسیدہ لفظوں، متحجر علامتوں اور فرسودہ تجربوں کی قیادت میں اپنی تخلیقی راہ طے کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کی پہنچ بھی کسی نودریافت مقام یا منزل تک نہیں ہوتی۔ ہم ترقی پسندوں کو طے شدہ تخلیقی مقاصد اور معلوم ومتوقع تخلیقی سرگرمی کا قصوروار ٹھہراتے ہیں۔ لیکن یہ نہیں دیکھتے کہ ہمارے نئے شاعروں کی اکثریت کے پاس ان کا اپنا کچھ بھی نہیں۔ مستعار اسلوب، مستعار لفظ، مستعار تجربے چناں چہ جیسی بے روح یکسانیت ہمیں اپنے زمانے کے شاعروں میں دکھائی دیتی ہے وہ ہماری شعری روایت کے کسی بھی دور کے شاعروں کی بہ نسبت کم تر نہیں کہی جاسکتی۔

اختر الایمان کے یہاں اجتماعی زندگی کے مسائل کو ایک شخصی بلکہ نجی سچائی کے طور پر قبول کرنے کے باوجود تخلیقی تجربے کی انفرادیت پر اصرار، دکھائی دیتا ہے، اس کی طرف ہم اشارہ کرچکے ہیں۔ اس سلسلے میں دو تین باتوں کا اعادہ یہاں ضروری ہے:

۱۔ اختر الایمان آج کی شاعری کا پس منظر قومی نہیں بلکہ بین الاقوامی سمجھتے ہیں۔

۲۔ شاعر، ان کے نزدیک، '' چھوٹے پیانے'' پر پیغمبروں کا کام ہے۔

۳۔ شاعری مذہب ہے۔ گویا کہ مذہبی تجربے کی شدت، جنون اور لگن کے بغیر شاعری کا تصور ممکن نہیں۔

۴۔ '' گزراں'' کا لفظ پوری زندگی کی اساس ہے۔

ان باتوں کا لب لباب یہ ہے کہ مستقبلیت کے عنصر سے آج کی شاعری کسی بھی حال میں خالی نہیں ہوسکتی۔ اسی طرح اقدار اور ایک سوچے سمجھے اخلاقی موقف کا مسئلہ ہے اور یہ سب

مسئلہ ایک طرح کی ذاتی تہذیب کے عمل سے مربوط ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اختر الایمان کی شاعری اپنے پڑھنے والوں میں جو پہلا اور نمایاں تاثر پیدا کرتی ہے، وہ ایک سنجیدہ اور منضبط سماجی ذمے داری کا ہے۔ اختر الایمان پل بھر کے لیے بھی اس تاثر سے بے گانہ نہیں ہوتے۔ چناں چہ اپنے پڑھنے والے سے بھی ایک گہری سنجیدگی کا مطالبہ کرتے ہیں، جدید (نئی) شاعری کے معمولی ذائقے کا عادی مذاقِ شعر اس شاعری کے مضمرات تک رسائی اسی صورت میں حاصل کرسکتا ہے جب وہ اختر الایمان کے افکار و احساس کے ساتھ ساتھ اس اسلوب کو سمجھنے پر بھی قادر ہو جو بڑی حد تک شخصی ہے۔ رہے آج کی زندگی کے عام تجربے اور قصے تو ان کا بیان، حسبِ استطاعت، آج کا ہر چھوٹا بڑا شاعر کرسکتا ہے۔ اختر الایمان تقریباً یکساں آوازوں کی بھیڑ میں جو الگ نظر آتے ہیں اور ان کا لہجہ صاف پہچانا جاتا ہے تو اسی لیے کہ انھوں نے اپنی انفرادیت کو بچانے کے بڑے جتن کیے ہیں۔ اپنے حال کے چنگل سے نکلنے کی بھی انھوں نے خاص جدو جہد کی ہے۔ وجودیت اور وجودی تجربوں کی عام آہٹ جو ہمارے زمانے کے سب ہی قابلِ ذکر شاعروں کے یہاں سنائی دیتی ہے، اس کا آہنگ اختر الایمان کے یہاں بہت بدلا ہوا ہے۔ سارتر کی انسانیت دوستانہ وجودیت جو اس بات کی گنجائش بھی رکھتی ہے کہ ادیب اپنے سماجی تعہد اور اپنی تخلیقی ذمے داری، دونوں کا بوجھ ایک ساتھ اٹھا سکے، اختر الایمان کے مزاج سے فطری مناسبت رکھتی ہے، اس فرق کے ساتھ کہ اختر الایمان سیاسی یا سماجی کارکنوں کی پمفلٹ بازی اور سرگرم احتجاج سے الگ خاموشی سے اپنا کام کیے جاتے ہیں۔ عزیز قیسی نے اختر الایمان پر اپنے مضمون میں کہا تھا کہ ''اختر الایمان کی شاعری کے موضوعات وہی ہیں جو ترقی پسندوں کے ہیں۔ لیکن ان کا بیان مقبول اور مشہور ترقی پسند شاعروں سے الگ ہے۔'' اسی لیے اختر الایمان قبولِ عام کے حصار سے باہر رہے۔ میرا خیال ہے کہ اختر الایمان اور ترقی پسندوں کے معروف رنگ میں فرق صرف بیان کا یا نظمیہ شاعری کے اسالیب کا ہی نہیں، مزاجوں کا فرق بھی ہے۔ ایک فیض کو چھوڑ کر دوسرے تمام ممتاز ترقی پسند شاعروں کے یہاں سماجی مسئلوں اور تجربوں کی طرف جو رویہ ملتا ہے اس میں فکری ابتذال کے آثار نمایاں ہیں۔ غصے، احتجاج، برہمی کا ایک سا انداز — ضبط اور ٹھہراؤ کے ساتھ باتیں کرنا گویا کہ انھیں راس نہیں

آتا۔ برہمی اور بیزاری کا احساس اختر الایمان کے یہاں بھی کم نہیں۔ مگر وہ شاعر اور شاعری کے منصب میں تبدیلی یا تخفیف کے نقصان کا شعور بھی رکھتے ہیں۔ اسی لیے ترقی پسندوں کی آواز میں آواز نہیں ملاتے۔ اپنے سماجی سروکار اور وابستگی کو بچائے رکھتے ہیں مگر اس طریقے سے کہ شاعری بھی بچی رہے۔

(۷)

تصور اور زاویۂ نظر کا ایک اور پہلو جو اختر الایمان کے شاعری کے سیاق میں خاص توجہ کا مستحق ہے، وہ ان کی شاعری کے مقامی رشتوں اور ارضی رابطوں سے تعلق رکھتا ہے۔ ایک معروف اصطلاح کا سہارا لیا جائے تو اسے اختر الایمان کی شاعری میں 'دیسی پن' یا NATIVISM کا عنصر بھی کہا جاسکتا ہے۔ بہ ظاہر بات عجیب سی ہے۔ کیوں کہ اختر الایمان جدید شاعری (نئی شاعری) کے بین الاقوامی مزاج کے سرگرم وکیل ہیں، جیسا کہ پہلے عرض کیا جاچکا ہے، وہ تو نسلوں کے فرق کو بھی نہیں مانتے۔ گویا کہ زماں کے تغیرات کی اہمیت اختر الایمان کے شعور میں کچھ خاص نہیں ہے۔ اور اس سے یہ فکری جہت بھی نکلتی ہے کہ اختر الایمان انسان کے بنیادی تجربوں کی دائمیت کے قائل ہیں۔ ایسی صورت میں اختر الایمان کے فکری اور حسیاتی نظام کا رشتہ ''دیسی پن'' کے تصور سے جوڑنا بہ ظاہر اُن کے ساتھ زیادتی ہے۔ لیکن غور سے دیکھا جائے تو پتہ چلے گا کہ اختر الایمان کی شاعری میں بین الاقوامی عناصر کا راستہ اُن کی قومیت (مقامیت) سے نکلتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی اور عظمت اللہ خاں کی طرح اختر الایمان کے یہاں بھی شعری تجربے کے مقامی حوالوں کی کثرت ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کا یہ خیال کہ (مختار صدیقی اور مجید امجد کے علاوہ) اختر الایمان نے بھی ''میرا جی کے نا تمام اور نا تراشیدہ تجربوں کو ایک نئی معنویت کے ساتھ اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے'' اسی واقعے پر مبنی ہے۔ بے شک، اختر الایمان کے یہاں گیتوں اور دوہوں کی زبان سے استفادے کا میلان موجود ہے اور اختر الایمان کی لفظیات، شعری قواعد، لہجے میں ہندی روایت کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ لیکن اس سے یہ غلط فہمی نہیں پیدا ہونی چاہیے کہ اختر الایمان مقامی رنگوں کے شاعر ہیں۔ ان کا طرزِ احساس اساسی طور پر دیہی یا قصباتی نہیں ہے بلکہ شہری اور سائنسی ہے۔ اختر

الایمان کے یہاں اس 'دانشِ حاضر' کے نشانات دیکھے جاسکتے ہیں جو اپنے کمال میں اپنے زوال کو بھی پہچان لیتی ہے، جو عصرِ رواں کی ترقیِ معکوس کے خطروں سے اچھی طرح آگاہ ہے۔ چناں چہ خود احتسابی کے انداز اختر الایمان کی نظموں میں طرح طرح سے ظاہر ہوتے ہیں۔ کہیں ملال ہے، کہیں برہمی، کہیں طنز اور تضحیک۔ ایک طرف کچھ روایتوں کے مٹنے کی کسک ہے۔ دوسری طرف ان کی بوسیدگی کا اعتراف بھی ہے۔

ہندوستان کی دوسری علاقائی زبانوں، اور سب سے زیادہ تو ہندی والوں میں، افکار و احساسات کی سطح پر جو قربت اختر الایمان سے دکھائی دیتی ہے اردو کے کسی اور شاعر (بہ شمول فیض) سے نہیں۔ اس کا سبب بھی وہی ہے جس کی طرف ذرا دیر پہلے اشارہ کیا گیا تھا، یعنی کہ اختر الایمان کے شعور اور اظہار میں مقامیت کے نشانات۔ وارث علوی نے اپنے مضمون — ''اختر الایمان کی شاعری کے چند پہلو'' — میں یہ بات اس طرح دہرائی ہے کہ: (یہاں میں پورا اقتباس نقل کیے دیتا ہوں)

> ''اختر الایمان جدید صنعتی شہر کے ہمہموں میں رہنے کے باوجود اپنے ذہن میں ایک ہرا بھرا گاؤں لیے پھرتے ہیں۔ راشد اور فیض کے ذہنوں میں ایسا کوئی گاؤں نہیں۔ اس لیے ان کے یہاں وہ لڑکا اور اس کا بچپن بھی نہیں جو گاؤں کی منڈیروں پر کھیلتا اور تتلیوں کے تعاقب میں دوڑتا ہے۔ اختر الایمان کی شاعری کی پوری شاداب امیجری اسی گاؤں کی مرہونِ منت ہے اور شہروں کی فضاؤں کو وہ شاعرانہ امیجری اور مرقعوں میں بدل نہیں پاتے گو ان کے یہاں کولتار کی سڑکوں، کارخانوں، ٹرینوں اور انسانی بھیڑ کا ذکر دوسرے شعرا کی نسبت سب سے زیادہ ہوا ہے......''

یہ بات ظاہری طور پر سیدھی سادی اور درست ہوتے ہوئے بھی تشریح طلب اور مبہم ہے۔ نئے شہر کا نئے شعر سے رشتہ بہت پیچیدہ رہا ہے۔ عمیق حنفی کے معرکۃ الآرا مضمون (شعلے کی شناخت) سے قطعِ نظر، مشرق و مغرب کی جدید شاعری میں اس پیچیدہ تجربے کے نقوش اور آثار جا بہ جا بکھرے ہوئے ہیں۔ شاعری کے ساتھ ساتھ مشرق و مغرب کا جدید فکشن

بھی اس مسئلے کے متعلقات اور مظاہر سے بھرا پڑا ہے۔ اختر الایمان کی کئی نظموں — ایک لڑکا، یادیں، بلاوا — کے حوالے سے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ سینے میں چھپے ہوئے کسی خواب کی طرح وہ اپنے ذہن میں "ایک ہرا بھرا گاؤں لیے پھرتے ہیں۔" مگر اس گاؤں کی حیثیت اصل میں ایک علامت، ایک تمثیل، تخلیقی تجربے کے ایک محرّک کی ہے۔ اختر الایمان اسی حوالے کی مدد سے اپنے اخلاقی موقف کی نشان دہی کرتے ہیں۔ گاؤں ان کے یہاں واپسی کے سفر یا فکری مراجعت کا مقصود نہیں ہے بلکہ جدید زندگی کے آشوب کو ایک پس منظر، ایک عقبی پردہ مہیا کرنے والی ٹھوس سچائی ہے جسے علامتی متبدل کے ذریعے اختر الایمان نے ایک تجرید بنادیا ہے۔ اقدار کی کشمکش اور قدیم وجدید کی آویزش کا جو تجربہ اختر الایمان کی نظموں میں بار بار سر اٹھاتا ہے اس کا بیان اختر الایمان نے گاؤں کے موثر اور مشہور استعارے کی وساطت سے کیا ہے۔ ہمیں اختر الایمان کے ذہن میں جس گاؤں کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے، ان کی شاعری اور مجموعی فکری رویے کی سیاق میں اُس کی حیثیت صرف ایک تخلیقی منطقے کی ہے۔ شہری زندگی کے آشوب اور انحطاط کی تصویریں بودلیئر سے لے کر گنس برگ تک کی نظموں میں عام ہیں۔ اختر الایمان کی نظموں میں شہری زندگی اور اس کے متعلقات حقیقت پسندانہ تمثالوں کے ایک پورے سلسلے تک رسائی کا ذریعہ بنے ہیں۔ چناں چہ اختر الایمان کی اصل الجھن یہ نہیں کہ شہر سے پھر گاؤں کی طرف کس طرح واپس جایا جائے، بلکہ یہ ہے کہ انسانی فطرت کی اندھادھند بربادی اور تخریب کے جنگل سے اپنے آپ کو نکالے کیسے؟ اپنے مستقبل کو بچائے کس طرح؟ اپنے بے معنی تگ و دو اور بے حصولی کے سفر کا رخ کیوں کر موڑے؟ یہی الجھن اختر الایمان کے شعور کو متحرک اور احساسات کو مستقلاً مضطرب رکھتی ہے۔ چناں چہ ان کی شاعری انفرادی تجربے کی وساطت سے اس عہد کی ایک اجتماعی اور تہذیبی دستاویز بھی مرتب کرتی ہے جس کے ہاتھ پیر اس زمانے کی زندگی کے ساتھ ساتھ اس کی تاریخ سے بندھے ہوئے ہیں۔ اختر الایمان نے جس طرح مقامیت کے عناصر کی مدد سے ایک آفاقی لہجے کی تشکیل کی ہے اس کی مثالیں آج کی شاعری میں بہت کم یاب ہیں۔ یہی خوبی اختر الایمان کو ہمارے زیادہ تر تھکے ماندے، مرجھاتے ہوئے، اپنے آپ کو مسلسل دوہراتے ہوئے نئے شاعروں پر سبقت دیتی ہے۔

اختر الایمان نے راشد اور فیض کی طرح اس دور کے دوسرے تمام جدید شاعروں سے لمبی تخلیقی عمر پائی۔ رومانیت سے حقیقت پسندی تک کا ان کا سفر طویل بھی ہے اور رنگارنگ بھی۔ ان کے یہاں لوک روایتوں کی سادگی اور سلجھاؤ بھی ہے اور نئی زندگی کے رموز اور پے چیدگیوں کا ادراک بھی۔ ایک منجھے ہوئے کتھاواچک کی طرح وہ اپنے قبیلے کے تمام معاملات پر نظر رکھتے ہیں۔ اس قبیلے کے مسئلوں پر مبنی قصے سناتے ہیں۔ تماشے دکھاتے ہیں۔ کہانی اور ڈرامے کے روایتی اجزا اور عناصر سے اپنی نظموں کی تشکیل میں اختر الایمان نے جس طرح کام لیا ہے، ان کے معاصرین کے یہاں یہ صلاحیت تقریباً مفقود ہے۔ ان کی نظمیں رسمی اسالیب شعر اور روایتی جھالروں سے حیرت انگیز طور پر آزاد ہیں۔ بادی النظر میں ان کی نظموں پر نثریت کی جو پرت چڑھی ہوئی دکھائی دیتی ہے، اس کا سبب یہی ہے کہ اختر الایمان کے یہاں آرائش سے شعوری گریز ملتا ہے۔ غنائی اور مترنم لہجے پر وہ فطری اور بے ساختہ لہجے کو ترجیح دیتے ہیں۔ مگر اس رویے نے اختر الایمان کی نظموں میں ایک مختلف الجہات قسم کی موسیقیت کو راہ دی ہے، جیسے ڈھولک کی تھاپ پر کوئی کھردرا گیت گایا جا رہا ہو یا بنگال کے باؤل اپنے اکتارے کی دھن پر گانے کے علاوہ، دیوانہ وار رقص بھی کرتے جاتے ہوں۔ اپنے ادراک کے ساتھ ساتھ اختر الایمان نے اپنے اظہار کی رینج (Range) کو بھی وسعت دینے کی ایک منظم جستجو کی ہے۔

اختر الایمان کا ایک امتیاز اپنے ہم عصروں میں، یہ بھی ہے کہ انھوں نے شعری تجربے کے ادراک اور بصیرت کے اظہار پر کسی طرح کی لسانی، نظریاتی اور فکری روک نہیں لگائی۔ یہ کسی معینہ دائرے میں گردش کرتی ہوئی شاعری کے برعکس چھوٹے بڑے مختلف دائروں سے رہائی کی شاعری ہے۔ میں نے اس مضمون کی شروعات محمود ایاز کے حوالے سے کی تھی۔ اختتام کے لیے بھی ان کا ایک اقتباس حسب ذیل ہے:

> ''اختر الایمان سیدھے سادے آدمی تھے۔ عملی زندگی کی سوجھ بوجھ رکھتے تھے۔ مطالعے کی وسعت اور علم کی گہرائی و گیرائی کے لیے ان کے پاس وقت نہ تھا اور نہ ان باتوں کا وہ مزاج رکھتے تھے۔ لیکن وہ جو اقبال نے خونِ جگر سے لکھے جانے والے فلسفے کی بات کہی ہے، اس کی بصیرت ان کو حاصل تھی۔ انھیں زندگی

اور اس کے مظاہر کو نظریات وافکار کے ذریعے دیکھنے کی ضرورت ہی نہیں تھی۔ وہ ان سب سے جینے کے عمل کے ذریعے بہت اچھی طرح متعارف اور روشناس تھے۔ ان کے شاعری کا جوہر اور طاقت بھی اسی میں تھی......''

پریم چند کی معنویت کا مسئلہ

جینندر کمار نے ایک موقع پر یہ کہا تھا کہ کہانی میں ان کا بنیادی سروکار نہ تو واقعات سے ہوتا ہے، نہ کرداروں سے کہ ان دونوں کی بات آنی جانی ہے— ان کا اصل سروکار تو اس خیال سے ہے جس کے گرد وہ کہانی بُنتے ہیں۔ یوں بھی، وقت کی چھلنی میں بالآخر جو کچھ بچ رہتا ہے وہ خیال ہے۔ ہر واقعہ اور ہر کردار وقت کے ایک مخصوص منطقے سے بندھا ہوتا ہے، ایک مخصوص محور کے گرد گھومتا رہتا ہے۔ اس منطقے یا محور کے غائب ہوتے ہی وہ واقعہ اور کردار بھی گم ہو جاتے ہیں اور بھلا دیے جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف، خیال کی کوئی معین عمر نہیں ہوتی۔ وقت اور مقام کے کسی بندھے ٹکے دائرے کا وہ قیدی نہیں ہوتا۔

کہانی کے بارے میں اس رویے کا سلسلہ پریم چند تک جاتا ہے۔ جینندر کمار اور پریم چند، دونوں آدرش وادی تھے۔ مزید برآں یہ حقیقت بھی ہمیں یاد رکھنی چاہیے کہ جینندر کمار اس روایت کے سب سے معروف ترجمانوں میں گنے جاتے ہیں جس کی داغ بیل اردو فکشن میں پریم چند نے ڈالی تھی۔ پریم چند بھی خیال کے، آدرش کے، نقطۂ نظر کے، مقصد کے پجاری تھے۔ ایک خط (بنام اندر ناتھ مدان، مورخہ ۲۶ دسمبر ۳۴ء) میں انھوں نے لکھا تھا:

> میں ساما جک وکاس میں اعتقاد رکھتا ہوں۔ ہمارا مقصد رائے عامہ کی تربیت کرنا ہے۔ انقلاب ہوش مندانہ ذرائع کی ناکامی کا نام ہے۔ میرا آدرش واد

وہ سماج ہے جس میں سب کو مساوی مواقع میسر ہوں۔ کوئی بھی سوشل سسٹم اس وقت تک نہیں پنپ نہیں سکتا جب تک ہم انفرادی طور پر بلند نہ ہو سکیں۔''

(بحوالہ مانک ٹالہ: پریم چند، کچھ نئے مباحث، صفحہ ۱۴)

ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس کے خطبۂ صدارت (۱۰/۱۱پریل ۳۶ء) میں پریم چند نے ادب یا آرٹ کی مقصدیت کے سلسلے میں جہاں بہت سی متنازعہ باتیں کہیں تھیں، وہیں یہ بھی کہا تھا کہ:

''ادیب یا آرٹسٹ طبعاً اور خلقاً ترقی پسند ہوتا ہے۔ وہ آئیڈیلسٹ ہوتا ہے۔ اسے اپنے اندر بھی ایک کمی محسوس ہوتی ہے اور باہر بھی۔ اس کمی کو پورا کرنے کے لیے اس کی روح بے قرار رہتی ہے — وہ ناخوش گوار حالات کا خاتمہ کرنا چاہتا ہے تاکہ دنیا جینے اور مرنے کے لیے بہتر ہو جائے۔ ترقی کا مفہوم ہر مصنف کے ذہن میں یکساں نہیں ہے۔ جن خیالات کو ایک جماعت ترقی سمجھتی ہے، انھیں کو ایک جماعت عین زوال سمجھتی ہے، اسی لیے ادیب اپنے آرٹ کو کسی مقصد کا تابع نہیں کرنا چاہتا۔''

پھر اسی سانس میں پریم چند یہ بھی کہتے ہیں کہ:

''ترقی کا ہمارا مفہوم وہ صورت حال ہے جس سے ہم میں استحکام اور قوت عمل پیدا ہو۔ بے شک آرٹ کا مقصد ذوقِ حسن کی تقویت ہے اور وہ ہماری روحانی مسرت کی کنجی ہے۔ لیکن ایسی کوئی ذوقی اور معنوی یا روحانی مسرت نہیں جو افادی پہلو نہ رکھتی ہو — مسرت خود ایک افادی شے ہے۔''

(حوالۂ سابق صفحہ ۱۲)

گویا کہ پریم چند ادب کی مقصدیت اور معنویت کے معاملے میں ہاں بھی اور نہیں بھی کی ایک مستقل کیفیت سے دوچار رہے۔ وہ ایک سچے ادیب تھے اور ان کے ذہنی، جذباتی، نفسیاتی رابطے اس زندگی سے بہت مستحکم تھے جس نے پریم چند کی کہانیوں کا مواد فراہم کیا۔ پریم چند اس رمز سے اچھی طرح باخبر تھے کہ ہر کہانی واقعات، اشخاص یا اشیاء کے ایک مخصوص منظر

سے مربوط ہوتی ہے۔ جیتے جاگتے تجربوں کی ایک مخصوص ترتیب سے بندھی ہوتی ہے، چناں چہ ہر کہانی خیال کو صرف خیال کی سطح پر قبول نہیں کرتی۔ سچ تو یہ ہے کہ کر بھی نہیں سکتی۔ واقعات اور کردار چاہے جتنے محدود، متعین اور پابہ گل ہوں، کہانی لکھنے والے کے لیے ان سے مفر کی کوئی راہ نہیں۔

اسی لیے، میرا خیال ہے کہ خیال کی پرستش کم سے کم فکشن کے معاملے میں عام طور پر، فائدے سے زیادہ نقصان کا سبب بنتی ہے۔ اس نقصان کا پریم چند کو اگر احساس بلکہ اعتراف نہ ہوتا تو وہ ادب کی مقصدیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے یہ نہ کہتے کہ ''ادیب اپنے آرٹ کو کسی مقصد کا تابع نہیں کرنا چاہتا۔''

پریم چند بلاشبہ اردو فکشن کے سب سے بڑے نمائندوں کی صف میں شامل ہیں۔ انھوں نے اردو کہانی کو، اپنے تمام تر آدرش واد کے باوجود، حقیقت کے ایک نئے روپ رنگ سے روشناس کرایا۔ انھوں نے کہانی کو گردوپیش کی حقیقتوں سے لگ کر چلنا سکھایا۔ انھوں نے کہانی کو عام انسانوں کی زندگی کے بارے میں سوچنا اور بولنا سکھایا۔ ان کے شعور کی ارضیت، ان کی بصیرت کی سچائی اور اس سچائی میں چھپی ہوئی جسمیت، اپنے معاشرے کے تئیں پریم چند کی دردمندی اور خلوص — یہ اوصاف ایسے نہیں جو پریم چند کے قاری میں پریم چند کے لیے احترام اور قدر کا جذبہ پیدا نہ کریں۔ مگر، ایک سوال جو مجھے بار بار پریشان کرتا ہے، یہ ہے کہ آخر کوئی تو مجبوری تھی جس کی بناء پر لگ بھگ سوا تین سو کہانیوں میں پریم چند مشکل سے بس درجن بھر ایسی کہانیاں لکھ سکے جن کے نام ہمیں یاد آتے ہیں یا جن کی معنویت ہمارے عہد کی معنویت سے کوئی رشتہ قائم کر پاتی ہے۔

اس سلسلے میں ہندی تنقید جس نے پریم چند کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش اردو تنقید سے زیادہ ہمہ گیر اور معنی خیز سطحوں پر کی ہے، صاف طور پر دو خانوں میں بٹی دکھائی دیتی ہیں۔ ایک طرف وہ لوگ ہیں جو کہتے ہیں کہ پریم چند کی وراثت سے انکار ایک گہری سازش ہے اور پریم چند کے کرداروں کا راستہ ابھی ختم نہیں ہوا اور یہ کہ پریم چند کی جدوجہد آج ایک نیا مفہوم پانے لگی ہے (سدھیش پچوری)۔ دوسری طرف وہ ادیب ہیں جو غیر مبہم طور پر اس بات کا اعتراف کرتے

ہیں کہ "کسی بھی ادیب کے موضوعات کا دائرہ اور اس کے کرداروں کی دنیا بعد والوں کے لیے تقلید کے لائق نہیں رہ جاتی" (راجندر یادو۔) راجندر یادو نے یہ بات پریم چند ہی کے سیاق میں کہی تھی۔

بے شک، پچھلے چند برسوں میں کہانی کی طرف، اور اسی کے ساتھ ساتھ پریم چند کی طرف ہمارے رویے بدلے ہیں۔ مگر یہ تبدیلی بس ایک حد تک ہوئی ہے، تجریدی کہانی اور علامتی کہانی کے اسالیب نے جو وبائی شکلیں اختیار کی تھیں، وہ اب دب چکی ہیں۔ مگر علامتی اور تجریدی کہانی ابھی بھی لکھی جارہی ہے۔ ہر زمانے میں ایسے لکھنے والوں کی تعداد مختصر ہی رہتی ہے جو کسی اسلوب کو اپنی روحانی احتیاج یا ایک داخلی دباؤ کے تحت اختیار کرتے ہیں۔ ہر نئے میلان کے ساتھ دو چار سچے لکھنے والے ابھرتے ہیں تو دس بیس نقال۔ چناں چہ اس میلان کا حلیہ دیکھتے ہی دیکھتے بگڑنے لگتا ہے۔ رسم گزیدہ قسم کی علامتی اور تجریدی کہانی جو تماشا بنی تو صرف اس لیے کہ معاشرتی، ذہنی اور اجتماعی اور جمالیاتی تغیرات کا علم بلند کرنے والوں کی اکثریت جس نے علامت اور تجرید میں اظہار کے ایک نئے اور ناگزیر امکان کی جستجو کی، اس نئے اسلوب کا بار اٹھانے کی اہل نہیں تھی، اسی طرح حالیہ برسوں میں بیانیہ کی طرف واپسی کا جو غلغلہ بلند ہوا ہے، اور جو یہ کہا جانے لگا ہے کہ نئی کہانی اب نئے سرے سے، آزمائے ہوئے پرانے نسخوں کو صرف اس لیے اختیار کررہی ہے کہ نئے نسخے اس کے کام کے نہیں رہے، تو یہ بھی غلط ہے۔ نئی حسیت سے وابستہ فیشن ایبل میلانات کے شور شرابے میں بھی کہانی کے بیانیہ اسلوب کی چمک دمک ماند نہیں پڑی تھی۔ حد تو یہ ہے کہ بہت سے لکھنے والے، جو پریم چند کی روایت سے خود کو لاتعلق کہتے تھے، انھوں نے بھی بیانیہ کو اپنے طور پر برتنے کی کوشش کی۔ اس بحث میں پڑنے سے پہلے، ہمیں یہ مان کر چلنا چاہیے کہ ایک بیانیے اور دوسرے بیانیے میں فرق ہوتا ہے۔ کہانی پن کا کوئی بھی معیار، کوئی بھی قرینہ، کوئی بھی قدر مطلق نہیں۔ ایک لکھنے والے کا کہانی پن، ضروری نہیں کہ دوسرے لکھنے والے کے کہانی پن کی ہو بہو تصویر ہو۔

ان باتوں کی طرف اشارے کا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ پریم چند کی معنویت کا تعین صرف اس واقعے کی روشنی میں کرنا غلط ہوگا کہ اب پھر سے پریم چند کی جانب لکھنے والے واپس

آ رہے ہیں۔ پریم چند جتنے با معنی یا بے معنی نئی کہانی کے ظہور میں آنے سے پہلے تھے، اتنے ہی آج بھی ہیں۔ بے شک، نئی حسیت کے شور میں پرانی آوازیں تھوڑی بہت دب جاتی ہیں۔ مگر ان آوازوں میں اگر دم خم ہے تو وہ اپنا راستہ خود بہ خود بنا لیتی ہیں۔ جس طرح ہم میر کو، نظیر کو، غالب کو، اقبال کو مسترد نہیں کر سکتے اسی طرح ہم پریم چند کو بھی مسترد نہیں کر سکتے۔ پریم چند اپنے حدود اور اپنی بعض نارسائیوں کے باوجود ہمارے لیے آج بھی اہم ہیں، مگر کس سطح پر؟ اس کا تجزیہ ہمیں سوچ سمجھ کر کرنا چاہیے۔

پریم چند کے موضوعات کی بنیاد پر — بیواؤں کا مسئلہ، چھوت چھات کا مسئلہ، کسانوں کے ایکسپلائیٹیشن کا مسئلہ، معاشی سطح پر اونچ نیچ کا مسئلہ جہیز کا مسئلہ — غرض یہ کہ صرف ان سچائیوں کی بنیاد پر پریم چند کی معنویت کا سراغ لگانا پرلے درجے کی بد مذاقی ہے۔ ہمارا اجتماعی معاشرہ تاریخ و تہذیب کے ارتقا اور تغیر کے عمل سے گزرنے اور گزرتے رہنے کے بعد بھی اپنی بعض صدیوں پرانی بیماریوں سے چھٹکارا نہیں پا سکا ہے۔ بہت سے مسئلے جن میں پریم چند کا عہد گھرا ہوا تھا، آج بھی ہمارے گرد پھیلے ہوئے ہیں۔

لیکن، ظاہر بات ہے کہ واقعات کی عمر سے کسی لکھنے والے کی معنویت اور بصیرت کو نہیں ناپا جا سکتا۔ ادب کو تاریخ یا سماجیات کی سطح پر رکھ کر سمجھنا ادب، تاریخ اور سماجیات، سب کے ساتھ نا انصافی کرنا ہے۔ کہانی، چاہے جتنے روایتی سانچے کے ساتھ سامنے آئے، ضروری نہیں کہ خود بھی روایتی ہی ہو۔ ہندوستان کی بعض علاقائی زبانوں میں کچھ لکھنے والوں نے پریم چند کے بیانیہ اسلوب سے بھی زیادہ پرانے اسالیب میں نئی کہانی لکھی ہے۔ یہاں میں صرف ایک مثال دوں گا۔ یہ مثال ہے راجستھان کے وجے دان دیتھا کی، جنھوں نے اپنی کہانی، اپنے عہد کی کہانی، اپنے گرد و پیش کی دنیا میں آئے دن جنم لینے والی کہانی کو، بہ ظاہر ایک پرانا، فرسودہ روایتی لبادہ اوڑھانے کے بعد بھی نئی کہانی لکھی ہے۔

نئے اور پرانے کا، یا نئی معنویت اور روایتی معنویت کا فیصلہ دراصل لکھنے والے کی مجموعی حسیت کی بنیاد پر کیا جانا چاہیے۔ اس حسیت کی اساس محض موضوعات، واقعات، ادوار نہیں بنتے۔ محض زبان اور اظہار کے سانچے بھی نہیں بنتے۔ کہانی کے اسٹرکچر یا اس کی ساخت، ٹیکنیک

یعنی بنت کی طرف ہمارے رویے بھی نہیں بنتے۔ صرف لکھنے والے کے مقاصد بھی نہیں بنتے۔ اس حسیت کی اساس ایک طرح کی ہمہ گیریت، ایک کلیت پر قائم ہوتی ہے بشرطیکہ یہ حسیت صحیح معنوں میں لکھنے والے کی بصیرت اور اس کے عہد کی زندگی کی حقیقت، دونوں کا احاطہ ایک ساتھ کرنا چاہتی ہے۔

وجے تندولکر نے اپنے ایک بیان میں ایک ایسی بات کہی تھی جسے کہانی میں مقصدیت کی وکالت کرنے والوں اور مخالفت کرنے والوں، دونوں کو دھیان سے سمجھنا چاہیے۔ واضح رہے کہ وجے تندولکر کے اظہار کا میدان، بنیادی طور پر، ہمارے زمانے کی سب سے زیادہ عوامی، مقصدی، معاشرتی بلکہ سیاسی آہنگ رکھنے والی ادبی صنف یعنی ڈرامہ ہے۔ کہانی اور ناول بھی اپنی زمین اور اپنے وقت سے بندھے ہوتے ہیں، مگر ڈرامے نے تو کہانی اور ناول سے بھی زیادہ ''کمٹڈ'' صنف کی حیثیت اختیار کرلی ہے اور اسے ایک فنی وسیلۂ اظہار کے ساتھ ساتھ ایک طاقت ور سیاسی اور سماجی حربے کے طور پر بھی استعمال کیا جارہا ہے۔ مراٹھی، ہندی، گجراتی، بنگالی میں ایسے بہت سے ڈرامے لکھے گئے ہیں جو تخلیقی لفظ کو پروپیگنڈے کے طور پر برتنے کے باوجود اسے پروپیگنڈہ نہیں بننے دیتے۔ دہشت اور ابتری کا تاثر پیدا کرنے والی جمالیات، جس کے ضابطوں کا ظہور پہلی عالمی جنگ کے نتیجے میں رونما ہونے والے اجتماعی ماحول کا زائیدہ ہے، پریم چند کے دور تک خود ہمارے لیے بھی ایک مانوس حقیقت بن چکی تھی۔ ٹیگور تک کو یہ خیال ہوا کہ ہمارے عام ادبی رویوں میں ایک ایسی تبدیلی کی ضرورت ہے جو گرد وپیش کی زندگی کو سمجھنے کا ایک نیازاویہ فراہم کرے۔ شعوری سطح پر سیاسی ہوئے بغیر، کئی لکھنے والوں کی تخلیقات میں ایک سیاسی لہر ان کے عہد کی سچائیوں کے دباؤ سے آپ ہی آپ ابھر آئی۔ چناں چہ ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس کے موقع پر اپنے خطبۂ صدارت میں پریم چند نے یہ بات بھی کہی تھی کہ:

> ''ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے۔ سلائے نہیں۔ کیوں کہ اب زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔''

غرض یہ کہ تخلیقی لفظ کے ذریعہ ایک طرح کی سنگینی اور درشتی کا ردعمل پیدا کرنے کا جو میلان معاصر عہد کے کئی حساس اور باصلاحیت لکھنے والوں میں مقبول ہوا، وہ اس عہد کے حقائق اور تاریخ کے فطری عمل کا عطیہ بھی ہے اور ضروری نہیں کہ اس میلان کو کسی بندھے ٹکے نظریے کے سیاق میں ہی پرکھا جائے۔ وجے تندولکر نے ہمیں اسی نکتے کی طرف متوجہ کرنا چاہا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ڈرامہ لکھتے وقت وہ ایک پل کے لیے بھی یہ نہیں سوچتے کہ اس کے ذریعہ کوئی انقلاب لایا جاسکتا ہے یا ہماری سیاسی اور معاشرتی زندگی کے ڈھانچے میں کوئی ردّو بدل ممکن ہے۔ وہ صرف ایک فن کار کے طور پر، اپنے آپ میں ڈوبے ہوئے، اپنی تخلیقی سرگرمیوں میں منہمک ہوکر اپنا اظہار کرتے ہیں۔ وہ بھول جاتے ہیں کہ ان کا کوئی سیاسی نصب العین بھی ہے یا یہ کہ اپنی تخلیقات کے ذریعہ وہ کسی مخصوص سیاسی تصور کی ترویج کررہے ہیں۔ لیکن اپنے عمل کی تکمیل کے بعد، جب وہ اس کے مجموعی مرقع پر نظر ڈالتے ہیں تو انھیں ہمیشہ اس احساس کا تجربہ ہوتا ہے کہ ان کا ایک سیاسی موقف بھی ہے۔ ان کی بصیرت انھیں ہمیشہ اس نقطے تک لے جاتی ہے کہ زندگی کے بارے میں چاہے کسی بھی زاویے سے سنجیدہ گفتگو کی جائے، انجام کار اس میں ایک سیاسی جہت شامل ہوجاتی ہے۔

پریم چند کہتے ہیں کہ ادب اپنے آرٹ کو کسی مقصد کا تابع نہیں کرنا چاہتا۔ اور پھر یہ بھی کہتے ہیں کہ، آرٹ کا مقصد ذوقِ حسن کی تقویت ہے اور وہ ہماری روحانی مسرت کی کنجی ہے۔'' میرے ذہن میں پریم چند کے ان افکار سے ایک بنیادی سوال ابھرتا ہے۔ یہ کہ پریم چند ادب یا آرٹ کی معنویت کو جس سطح پر سمجھنا اور متعین کرنا چاہتے تھے، اس میں ان کے اپنے عہد کی زندگی کا عمل دخل کس حد تک ہے اور اس عمل دخل کی نوعیت کیا ہے؟ پریم چند کی مجموعی حیثیت کیا اتنی ہمہ گیر اور طاقت ور ہے کہ اسے تمام و کمال آج کی حسیت سمجھ لیا جائے؟ جب ہم یہی سوالیہ نشان میر یا غالب یا اقبال کی شاعری پر قائم کرتے ہیں تو اس سے یہ مقصد ہرگز نہیں ہوتا کہ ہم ان کی وراثت سے انکار کررہے ہیں، مگر عجب بات یہ ہے کہ پریم چند کے سلسلے میں یہ سوال پریم چند کے بعض نادان دوستوں اور کسی بھی نئی سطح پر سوچنے کی زحمت سے بچنے والے ''نقادوں'' اور ''محققوں'' کے ذہن میں سوال کرنے والے کے تئیں بھانت بھانت کے تعصبات کو راہ دیتا

ہے۔ اسی ضمن میں بعض اصحاب کا ردِ عمل تو اتنا محدود اور سطحی ہے کہ اسے ادبی تنقید کا مسئلہ بنانے میں بھی تکلف ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ اصحاب پریم چند کو فکشن نگار کے بجائے ایک نظریاتی قائد، ایک روحانی پیشوا کے طور پر ہی دیکھ سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند پر اتنا بہت سا تحقیقی اور تنقیدی کام ہونے کے باوجود، ان کے سلسلے میں ذہین اور بصیرت آموز مفروضوں کی مقدار بہت کم ہے۔ پریم چند کے معاصرین میں اس المیے کا دوسرا سب سے بڑا شکار علامہ اقبال ہیں کہ ان کی شاعری کو بھی شاعری کے طور پر پڑھنے اور ان کی مجموعی حسیت کے حوالے سے سمجھنے کی روش آج تک عام نہیں ہو سکی۔ ہر شخص اپنی بساط، توفیق اور استعداد کے مطابق انھیں ایک چھوٹے سے دائرے میں کھینچ لاتا ہے اور اپنے لسانی یا نظریاتی آلات سے لیس ہو کر ان کے ساتھ اپنا حساب چکاتا رہتا ہے۔

موسیقی کے میدان میں نئے تجربوں کا تجزیہ کرتے ہوئے اس فن کے ایک مبصر نے کہا تھا کہ ہر زمانے میں موسیقی کے آداب بدلتے آئے ہیں، ہر چند کہ موسیقی کی شریعت میں ناقص و کامل یا غلط اور صحیح کے ضابطے بہت بے لوچ ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ہندوستانی موسیقی میں اگر کوئی قدیم عنصر جوں کا توں برقرار رہا تو وہ بس اس کا شعری مواد، یا بول ہیں اور اس مواد یا بول کی حیثیت بھی موسیقی کے مجموعی نظام میں ضمنی ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس مواد کا الگ سے، ایک اکائی کے طور پر تجزیہ کوئی معنی نہیں رکھتا۔ جو بات اسے اپنی روایت سے الگ ایک منفرد حیثیت دیتی ہے وہ اس کا مجموعی آہنگ ہے۔ نئی نئی بندشیں پرانے راگوں میں ایک نیا ذائقہ پیدا کر دیتی ہیں اور ان کی قدر و قیمت کو طے کرنے کے لیے ہمیں ایک نئی بصیرت سے مدد لینی ہوتی ہے۔

پریم چند کی معنویت کے مسئلے کو بھی ہمیں اسی اندازِ نظر کے ساتھ دیکھنا چاہیے۔ مانا کہ ان کے کرداروں کا راستہ ابھی طے نہیں ہوا۔ ان کے موضوعات ابھی متروک نہیں ہوئے۔ ان کی ارضیت، ان کی مقامیت، اپنی زمین اور اپنے معاشرتی مسائل سے ان کی دلچسپی، ان کے عام انسانی اور اجتماعی سروکار، ان کے تجربے کی سچائی اور ان کی دردمندی، یہ صحیح ہے کہ ان سب کے معنی و مفہوم سے ہم اپنے آپ کو لاتعلق نہیں کر سکتے۔ یہ بات بھی بجا اور درست کہ پریم چند کی روایت اور وراثت سے انکار اور فیشن ایبل رویوں کی تکرار میں اب پہلے کی طرح تیزی نہیں

ہے۔ لیکن پریم چند کی معنویت، بہ ہر حال اپنے حدود رکھتی ہے اور ان حدود میں داخل ہونے کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم نے الٹی سمت کے سفر کو اپنا مستقبل سمجھ لیا ہے۔ واضح رہے کہ ہماری روایت اور ہماری ماضی سے تعلق رکھنے والی بڑی سے بڑی سچائی بھی کسی نہ کسی موڑ پر ہمارے لیے تاریخ بن کر رہ جاتی ہے۔

آج سے نو برس پہلے (۱۹۸۰ء) میں اپنے ایک مضمون ''پریم چند کا تیسرا موڑ'' کے اختتامیے میں میں نے عرض کیا تھا کہ:

> ''پریم چند تخلیقی اعتبار سے اردو کہانی کے نئے اور پر پیچ تسلسل کا حرف اوّلیں'' کہے جا سکتے ہیں اور یہ کہ ''پریم چند بالآخر کامرانی کے ایک موقر جمالیاتی منطقے تک پہنچے بھی تو اس وقت جب ان کا سانس اکھڑ رہا تھا۔ یہ منطقہ ان کی کہانی ''کفن'' (۱۹۳۵ء) ہے۔ یہاں تک ان کی رسائی آدرش واد کے طلسمی دائرے سے نجات اور ایک گہری، متین اور سنگین حقیقت پسندی کی دریافت سے عبارت ہے۔ گرچہ یہاں بھی پریم چند کی تخلیقی کائنات میں ان کے کردار بندھے بندھے سے نظر آتے ہیں اور ان کی آواز کے ساتھ پریم چند کے کچھ محبوب راگ بھی لگے ہوئے ہیں۔ آدرش DOGMA بن جائے تو ادب اور ادیب دونوں کی آزادی خطرے میں پڑ جاتی ہے۔ بہ ہر نوع پریم چند نے ایک لمبی ریاضت کے بعد آخر کار اس DOGMA کو منتشر تو کیا اور اس موڑ پر وہ مصلح کا لبادہ پھینک کر ایک انوکھے قصہ گو اور انسانی مقدر اور اس سے وابستہ منظر کے ایک بہ ظاہر خاموش، لاتعلق تماشائی کی صورت سامنے آئے۔ ان کی سماجی فکر، تنگ نظریوں اور محدود فکریوں کے حصار کو توڑ کر انسانی تجربے کے جس ادراک تک پہنچتی تھی، وہ ہماری سماجی تاریخ کا حصہ تو ہے ہی، ہمارے حاضر کا تجربہ بھی ہے۔ مگر یہ تجربہ اشتعال کی جس زمین میں پیوست ہے، پریم چند کی نرم خوئی شاید اس کی تاب نہیں لا سکتی تھی۔''

ناصر کاظمی نے میر کے بارے میں جو بات کہی تھی کہ ''میر کے شب چراغ کی روشنی بس

ایک حد تک ہمارے کام آ سکتی ہے، اس کے بعد تو ہمیں اپنا چراغ خود بنانا پڑے گا''، تو یہی معاملہ پریم چند کی معنویت کا بھی ہے۔ ٹھیک ہے، ہم اسے مسترد نہیں کر سکتے، مگر اسے تمام وکمال قبول کرنا بھی ہمارے لیے سود مند نہیں ہوسکتا۔ اپنے عہد کی حسیت اور بصیرت کے پس منظر میں، ایسا کرنا شاید ممکن بھی نہیں ہے، تاوقتیکہ ہم اپنے عہد کے مطالبات اور پریم چند کے معیارات، دونوں کے ساتھ زیادتی پر کمربستہ نہ ہوں۔

پریم چند، ''گئودان'' اور ہماری موجودہ حسیت

اکیڈمک اور نصابی ضرورتوں کے تحت جو کچھ پڑھا جاتا ہے، اسے الگ کر کے دیکھوں تو کہہ سکتا ہوں کہ پچھلے شاید تیس پینتیس برسوں سے پریم چند کی کوئی تحریر میں نے نہیں پڑھی۔ ''گئودان''، ایم۔ اے کے کورس میں شامل تھی۔ اب اس واقعے (۱۹۶۲) پر چھتیس برس گزر چکے ہیں۔ لیکن پریم چند کے بارے میں سوچنے کا سلسلہ ابھی بھی جاری ہے۔ میں اس صورت حال کا تجزیہ کرتا ہوں تو دو باتیں ایک ساتھ ذہن میں آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہمارے شعور میں اردو کتھا کہانی کے واسطے سے پریم چند نے ایک مرکزی حوالے کی حیثیت حاصل کر لی ہے۔ چناں چہ ہم کہیں سے بھی اپنی بات شروع کریں، گھوم پھر کر پریم چند تک پہنچتے ضرور ہیں۔ اور اس حقیقت کے اعتراف سے بھی ہم نہیں، بچ سکتے کہ ہمارے پس منظر سے پریم چند کو الگ کر دیا جائے تو اردو فکشن کی مجموعی تصویر ہی نہیں اس کی بنیاد بھی کچی اور ادھوری دکھائی دے گی۔ دوسری بات یہ ہے کہ سن ساٹھ کے بعد فکشن کے جو تجربے کیے گئے — علامتی اور تجریدی کہانی کے نام پر، ان کی گرد چھٹنے کے بعد ایک بار پھر سے بیانیہ کے روایتی اسالیب کو ابھرنے کا موقع ملا ہے۔ اس طرح، بالواسطہ طور پر، پریم چند پھر سے ہمارے لیے بامعنی بنے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ تخلیقی بصیرت اور حسیت کے انٹرنیشنلائزیشن کی ایک اوپر سے اوڑھی ہوئی روایت نے، ہمارے اور پریم چند کے مابین جو ایک دوری سی پیدا کر دی تھی، اب اس کا وجود باقی نہیں رہا۔ یہ بات میں

دیسی پن (Nativism) کی اس وبا کے پیش نظر نہیں کہہ رہا ہوں جس نے ہندوستان کی کچھ زبانوں، خاص کر مراٹھی، گجراتی اور ہندی میں ایک پر جوش سماجی موقف کی جگہ لے لی ہے۔ اس کا نتیجہ تو یہ ہو رہا ہے کہ ایک بنگالی معاصر شاعر کے قول کے مطابق: ''لگتا ہے کہ ہماری موجودہ ادبی سرگرمی بس دیہات تک محدود ہو کر رہ گئی ہے اور شہروں میں یا تو کچھ لکھا ہی نہیں جا رہا ہے اور اگر لکھا جا رہا ہے تو وہ سب کا سب ہمارے لیے بے معنی (irrelevant) ہو کر رہ گیا ہے۔''
پریم چند کو صرف دیہی سچائیوں یا Rural india کے حوالے سے دیکھنا ان کے ساتھ صریحاً زیادتی اور ناانصافی کا رویہ اپنانے کے برابر ہے۔ سچا ادب اس طرح کی پابندیوں سے آزاد ہوتا ہے۔

بے شک، ہمارے عہد کی سیاست اور معاشرت نے ایک طرح کے شہر بنام گاؤں کے مقدمے کی شکل اختیار کر لی ہے۔ اس کا اثر ہماری ادبی حسیت اور فکر پر بھی پڑا ہے۔ فکشن کی عالمی روایت میں، (جس میں کتھا سرت ساگر، پنچ تنتر، جاتک، الف لیلہ اور داستان وقصص کی روایت بھی شامل ہے) تخلیقی ہنر مندی اور شائستگی (Sophistication) کے جو عناصر شامل ہیں انھیں ''گنوارپن'' سے کوئی نسبت نہیں۔ پریم چند کے یہاں ہمیں جو native vigour ملتا ہے اس کا ماخذ پریم چند کا دیہی پس منظر نہیں بلکہ ان کے تجربے کی زمینی اساس، اس کا ٹھوس پن اور پریم چند کی بصیرت کا کھرا پن ہے۔ اپنے اور اپنی کہانی کے بیچ پریم چند کسی بیرونی عنصر کو آنے نہیں دیتے۔ اسی لیے ان کی تحریر، ان کے اسلوب اور زبان سمیت، ہم پر ایک تجربے کی طرح وارد ہوتی ہے۔ پریم چند کی حسیت تک ہماری رسائی کا ذریعہ نہیں بنتی۔

''گئودان'' سے پہلے اردو میں ناول کے جو بڑے نمونے سامنے آئے، ایسے کہ جنھیں سنگ میل کہا جا سکے، ان میں صرف نذیر احمد کے ''مراۃ العروس''، سرشار کے ''فسانۂ آزاد''، شرر کے ''فردوس بریں''، اور رسوا کے ''امراؤ جان ادا'' کا نام لیا جا سکتا ہے۔ ہر چند کہ حسن شاہ ضبط کے ہندوستانی فارسی میں لکھے گئے قصے (''نشتر''، انگریزی ترجمہ قرۃ العین حیدر) کی دریافت نے ناول کی روایت کے بارے میں ہمارا تناظر ایک حد تک بدل دیا ہے اور اب ہم ناول کی صنف کو ''دیسی گملے میں لگایا جانے والا بدیسی پودا'' سمجھنے کے بجائے کتھا کی اپنی روایت کے

سیاق میں بھی دیکھ سکتے ہی۔ لیکن ''گئودان'' کو ''صرف اپنی'' روایت میں رکھنا بھی غلط ہوگا۔ پریم چند فکشن کی مغربی روایت سے واقف تو تھے ہی، اپنے مزاج اور ضرورت کے مطابق اس سے مستفید بھی ہوئے تھے، خاص کر روسی فکشن سے۔ لیکن فکشن کے مغربی پیمانوں سے تو تھوڑا بہت فائدہ نذیر احمد، سرشار، شرر اور رسوا نے بھی اٹھایا تھا۔ پھر پریم چند کا امتیاز کیا ہے؟ اس سوال کی روشنی میں پریم چند پر نظر ڈالی جائے تو ان کا ایک ایسا وصف سامنے آتا ہے جس سے ان کے تمام پیش رو محروم تھے۔ یہ وصف تھا فکشن کے اسلوب کی سطح پر مشرق اور مغرب میں مفاہمت کی ایک صورت پیدا کرنا۔ ''گئودان'' کو اس لحاظ سے ہم ایک نیا اور دور رس اثرات مرتب کرنے والا تخلیقی تجربہ کہہ سکتے ہیں، ایک ایسا تجربہ جو اپنے خلقیے (Ethos) میں پیوست ہونے کے باوجود صرف اپنی تاریخ اور اپنی زمینی و زمانی سچائیوں کا پابند نہیں ہوتا۔ ظاہر ہے کہ جس طرح ہم بالزاک اور فلابیر کو صرف فرانسیسی سمجھ کر، ٹالسٹائے کو صرف روسی سمجھ کر نہیں پڑھتے، اسی طرح پریم چند بھی صرف ہندوستانی نہیں رہ جاتے۔ ہوری، دھنیا، گوبر، روپا اور سونا اپنے زمینی اور زمانی حوالوں کے بغیر بھی ایک حساس اور شدت آمیز انسانی سطح پر ہم سے رابطہ قائم کرتے ہیں۔ اسی سطح پر یہ ان لوگوں کا تجربہ بھی بنتے ہیں جن کا تہذیبی اور معاشرتی پس منظر بالکل مختلف ہے۔ پریم چند کی GENIUS کو سمجھنے کے لیے ہندوستان میں پیدا ہونا ضروری نہیں ہے۔

ایسا نہیں کہ پریم چند تخلیقی کمال کی اس سطح تک، جس پر ''گئودان'' کی عمارت کھڑی ہوئی ہے، کسی آزمائش سے گزرے بغیر پہنچ گئے۔ وہ ایک فطری قصہ گو (A natural story teller) تھے اور اپنے احساسات کے گرد کہانی کا جال بننے کی خود کار صلاحیت رکھتے تھے۔ فکشن کی تھیوری کے بجائے ان کی دل چسپی فکشن کو عقبی پردہ مہیا کرنے والے اور فکشن کی تعمیر میں کام آنے والے عناصر کے مطالعے میں تھی۔ کہانی ان کے لیے آرٹ فارم (Art form) نہیں تھی، انسانی روح تک پہنچنے کا ذریعہ تھی۔ اور یہ بات ہمیں یاد رکھنی چاہیے کہ انسان روح تک پہنچنے کی طلب ایک مہیب اضطراب، ایک دیرپا بے چینی اور تجسس، ایک عظیم روحانی کشمکش سے گزرے بغیر پیدا نہیں ہوتی۔ بہ قول غالب: پیچ وتابِ دل نصیبِ خاطرِ آگاہ ہے۔ یعنی یہ کہ دل میں

جذبوں کی اتھل پتھل اسی وقت رونما ہوتی ہے جب دل سچ کا گیان رکھتا ہو۔ پریم چند کے ہم عصروں میں یہ روحانی کشمکش اور بے قراری تقریباً مفقود ہے۔ رومانی نثر کے ترجمان یا اردو میں ادبِ لطیف کی روایت کے پابند لکھنے والے، اردو اور فارسی کے اسالیب پر پریم چند سے بہتر گرفت رکھنے کے باوجود، پریم چند سے پیچھے جو رہ گئے تو اسی لیے کہ ان کی روح میں پریم چند کی روح کا اضطراب پیدا نہیں ہو سکا۔ سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش، ل۔ احمد اکبر آبادی، نیاز فتح پوری رومانی ادب کے پیرو کار تو تھے مگر سماجی اعتبار سے انقلاب پسند بھی تھے۔ اس کے باوجود اردو فکشن کی روایت میں جہاں تہاں کچھ پھلجھڑیاں چھوڑنے کے سوا، یہ کوئی بڑا اور پائیدار کارنامہ انجام نہیں دے سکے۔ ان میں سے کسی کے اندر، ''گئودان'' جیسا ایک صفحہ بھی لکھنے کی صلاحیت نہیں تھی۔ اسی لیے حقیقت پسندی کی اس ڈور کا سرا بھی ان کے ہاتھ نہ آسکا جس کے واسطے سے پریم چند اپنے آدرش واد کے باوجود پہچانے جاتے ہیں۔ ''گئودان'' میں صرف ہندوستانی معاشرے کی جیتی جاگتی سچائی کا احاطہ نہیں کیا گیا ہے، ایک حساس اور ذمے دار لکھنے والے کی تخلیقی سچائی کو بھی سمیٹا گیا ہے۔ مرزا رسوا کی ''امراؤ جان ادا'' (۱۸۹۹) کے بعد ''گئودان'' اردو فکشن کا دوسرا کڑوا سچ ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی سمجھ لینا چاہیے کہ ''گئودان'' میں بصیرت، فکر، وژن کی جو سچائی ملتی ہے اس کا دائرہ رسوا کے مقابلے میں بہت وسیع ہے۔ یہ ضرور ہے کہ پریم چند سے انسانی صورت حال کے یا تجربے کے وہی مظاہر ٹھیک سے سنبھل پاتے ہیں جو ان کی مخصوص بصیرت اور ادراک کے دائرے میں آسکیں، جن کا ایک خاص رنگ ہو، مقامیت سے ہم آہنگ کیوں کہ وہی رنگ پریم چند کے مزاج سے فطری مناسبت رکھتا ہے۔ پریم چند کی بصیرت کے حساب سے یہ مقامیت ان کے دیہی پس منظر کی دین ہے۔ ''گئودان'' میں بھی صاف پتہ چلتا ہے کہ پریم چند دیہی کرداروں، واقعات اور مناظر کو تو آسانی سے گرفت میں لے لیتے ہیں لیکن کہانی کا سلسلہ جہاں کہیں شہر تک پہنچا پریم چند کی گرفت بیانیے پر ڈھیلی ہونے لگتی ہے۔ شہر اور اس کے پرپیچ مظاہر پریم چند سے نہیں سنبھلتے۔ اسی لیے ''گئودان'' میں بھی بصیرت اور بیان کی سطح ہمیشہ ایک سی نہیں رہتی۔ اس میں اونچ نیچ بہت ہے۔ پریم چند کہیں جینیس (Genius) نظر آتے ہیں، کہیں خام کار۔ یہ ناول بیسویں صدی کے نصف اوّل کا

سب سے بڑا ناول اور پریم چند کی شخصیت ایک خاص تاریخی سیاق میں اقبال کے بعد اس دور کی دوسری سب سے بڑی تخلیقی شخصیت ضرور ہے۔ مگر ''گئودان'' ان معنوں میں عظیم ناول نہیں ہے جن معنوں میں ہم فلابیر، ٹالسٹائے اور دستوئفیسکی کے ناولوں کا ذکر کرتے ہیں۔ خود اردو کی حد تک بھی، دنیا کے بڑے ناولوں کے آس پاس پہنچنے والا ابھی تک بس ایک ناول لکھا گیا ہے ــ قرۃ العین حیدر کا ''آگ کا دریا۔''

میری اس بات سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا، میرے ساتھ زیادتی بھی کہ میں پریم چند کی ''عظمت'' کے اعتراف میں بخل سے کام لے رہا ہوں: ادب میں ''عظمت'' کا مفہوم بڑی حد تک اضافی ہے۔ ضروری نہیں کہ ہندوستانی ادب کے واسطے سے ''عظمت'' کے درجے کو پہنچنے والا عالمی ادب کے سیاق میں بھی عظیم مان لیا جائے۔ اس حساب سے عظمت کالی داس کے حصے میں آئی ہے۔ غالب کے حصے میں آئی ہے۔ ایک حد تک اقبال اور ٹیگور کے حصے میں آئی ہے۔ ''عظیم ادبی تخلیق'' تاریخ اور روایت کی کسی بھی حد بندی کو قبول نہیں کرتی۔ بار بار پڑھی جائے جب بھی پوری طرح قابو میں نہیں آتی۔ فکر و خیال کے کئی موسم، انسانی ارتقا کی کئی صدیاں گزر جائیں جب بھی عظیم ادبی تخلیق کی تازہ کاری میں فرق نہیں آتا۔ ہر صبح کے اخبار کی طرح وہ نئی نویلی دکھائی دیتی ہے اور پڑھنے والے کے شعور پر ہر بار وہ ایک نئے بھید کی طرح کھلتی ہے، ہر بار ایک نئے انسانی رمز کا انکشاف کرتی ہے۔ مجھے شک ہے کہ ہم ''گئودان'' کو، اپنی دلچسپی کھوئے بغیر بار بار پڑھ سکتے ہیں یا یہ کہ ہمارے عہد کی حسیت اسے فیضان کے ایک جاری اور متحرک سرچشمے کے طور پر ابھی بھی دیکھ اور برت سکتی ہے۔

لیکن پریم چند اور ''گئودان'' کی حیثیت اردو فکشن کی تاریخ میں روشنی کے ایک ایسے مینار کی ہے جس سے ہمارا عہد کسب کر رہا ہے۔ آنے والے زمانے بھی اس سے فیض اٹھاتے رہیں گے، ایک محدود سطح پر، اور پریم چند کے بے مثال تاریخی رول کا اعتراف آنے والے دنوں میں بھی اس طرح کیا جاتا رہے گا۔ جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، پریم چند نے اردو فکشن کو ایک نئے سچ کا راستہ دکھایا۔ ''گئودان'' کا ظہور ہمارے اجتماعی زندگی کے ایک آشوب اور ہماری قومی تاریخ کے ملبے سے ہوا ہے۔ ہم اپنے آشوب کو اور اپنی تاریخ کو جھٹلا نہیں سکتے۔ ہماری

اجتماعی تاریخ کے محور، وقت کے ساتھ تبدیل ہو جائیں جب بھی ہوری، دھنیا اور ان کا خاندان، معہ اپنے تجربوں کے، انسانی صورت حال کے تخلیقی بیانیے کی ایک زندہ علامت کے طور پر باقی رہیں گے۔ سریندر پرکاش کی غیر معمولی کہانی، ''بجوکا'' میں ہوری کی معنویت ایک نئی سطح پر دریافت ہوئی ہے۔

نئے اور پرانے فکشن کی بحث سے قطع نظر ''گئودان'' کا ایک اور قابل ذکر پہلو اس میں استعمال کیے جانے والا بیان کا وہ اسلوب اور وہ لفظیات ہے جو پریم چند کے تمام پیش رووں سے مختلف ہے۔ انیسویں صدی میں میرامّن کی لازوال نثر (باغ و بہار) اور غالب کے تخلیقی حسن سے مالا مال اسلوب بیان (ان کے خطوں کے حوالے سے) کی موجودگی میں یہ کہنا تو صریحاً غلط ہوگا کہ اردو نثر روزمرہ یا بات چیت کی زبان کا بوجھ اٹھانے کی صلاحیت اٹھانے سے قاصر تھی۔ میرامن اور غالب دونوں کی زبان قصہ گوئی کے لہجے اور اسلوب سے غیر معمولی مطابقت رکھتی ہے۔ اور ان دونوں کا انداز اردو میں داستان کی روایت سے آگے کی چیز ہے۔ دونوں کی نثر زمین سے لگ کر چلتی ہے اور خیالی تجربوں کی بجائے جیتے جاگتے انسانی تجربوں اور احساسات میں ڈوبی ہوئی ہے۔ غالب کے خطوں میں دلی شہر کا، گلی کوچوں بازاروں اور حویلیوں میں بسنے والوں کا جو بیان ملتا ہے انتظار حسین کو چارلس ڈکنس کے یہاں لندن کہ گلیوں اور محلوں کی یاد دلاتا ہے۔ اس طرح پریم چند سے پہلے اردو نثر میں بیانیہ اسلوب کی ایک شان دار روایت وجود میں آ چکی تھی۔ مگر پریم چند نے شروع میں جو اسلوب اختیار کیا وہ اس روایت کے بجائے اردو داستان کی عام روایت سے زیادہ قریب تھا۔ کہیں کہیں اس اسلوب پر سرشار کے اثر کا گمان ضرور ہوتا ہے مگر اردو کے روایتی اسالیب پر اور اردو کے آہنگ اور ذائقے پر سرشار کی گرفت پریم چند سے زیادہ مضبوط تھی۔ سرشار کا اسلوب بہت کھلا ڈلا اسلوب تھا۔ پریم چند ''فسانۂ آزاد'' کے جادو میں گرفتار رہ چکے تھے لیکن جس طرح کے ماحول، مسئلوں اور تجربوں کا وہ بیان کرنا چاہتے تھے، اس کے لیے آزاد کا ہنسوڑا اور لااُبالی پیرایہ زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکتا تھا۔ اسی وجہ سے پریم چند نے ایک نیا محاورہ وضع کیا۔ ایک نئی زبان، ایک نئی لفظیات کا سہارا لیا جو اردو اور فارسی کے بجائے اردو اور ہندی کے میل ملاپ کا نتیجہ تھی۔ یہ زبان مشرقی

یورپی اور اودھ کے کائستھوں کی معاشرت اور طرز احساس میں پیوست تھی اور اس پر شہر کی ترشی ترشائی، پرتکلف زبان کے ساتھ ساتھ اودھی اور بھوجپوری بولی کا سایہ بھی تھا۔ یہ بھاشا کا وہ رنگ تھا جسے فراق نے 'اردو پن' کا نام دیا ہے۔ گورکھ پور، کان پور اور الہ آباد میں فراق سے پریم چند کا دوستانہ تعلق رہ چکا تھا اور زبان یا معاشرت کے سلسلے میں یہ دونوں آپس میں کچھ مشترک قدریں رکھتے تھے۔ ''اپنی زندگی کی دھوپ چھاؤں'' میں فراق نے پریم چند سے مذاق اور مزاج کی ان قربتوں کا ذکر کیا ہے۔ علاوہ ازیں فراق نے جو چند افسانے لکھے ہیں اور جو انھوں نے ، اپنے بیان کے مطابق، پریم چند کو سنائے بھی تھے، ان کی زبان، آہنگ اور مزاج میں پریم چند کی زبان سے خاصی گہری مماثلت ملتی ہے۔ یہ شاید اتر پردیش کے کائستھوں میں مشترکہ خلقیے (Ethos) سے فراق اور پریم چند دونوں کے یکساں تعلق اور ملتے جلتے معاشرتی پس منظر کا نتیجہ بھی ہے۔ میرا خیال ہے کہ ''گئودان'' میں پریم چند کے طریق اظہار اور ان کے زبان و بیان کو اس حوالے سے بھی دیکھا جانا چاہیے۔ اردو فکشن میں پریم چند کے اثر سے ایک خاص طرح کا جمہوری لسانی کلچر پیدا ہوا۔ یہ کلچر پریم چند کی زندگی اور ماحول کے اسی پہلو کی دین ہے۔ اس لحاظ سے ''گئودان'' ایک اہم تخلیقی تجربہ ہونے کے علاوہ ایک دور رس تہذیبی، معاشرتی اور لسانی تجربہ بھی ہے۔ ہر طرح کی تجربہ پسندی اور لسانی داؤں پیچ سے عاری، پریم چند کا سیدھا سادا بیانیہ اسلوب ایک سوچے سمجھے اخلاقی موقف (Moral stand) کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ اور اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ لکھنے والے کی سماجی وابستگی فکشن کے عام اسلوب پر کیوں کر اثر انداز ہوتی ہے۔ بیان کا جیسا بے پیچ اسلوب پریم چند کے بعد بہتوں نے اپنایا (علی عباس حسینی، عزیز احمد، بلونت سنگھ، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، احمد ندیم قاسمی) لیکن پریم چند کی پہچان ان سب سے الگ قائم ہے اور پریم چند کی معاشرت، ماحول، سماج اور شخصیت کے علاوہ پریم چند کے تخلیقی مشن سے بھی اس اسلوب کا اٹوٹ رشتہ ہے۔

''گئودان'' کی قائم کی ہوئی بیانیہ روایت اس وقت اپنی بازیافت کے ایک نئے دور سے گزر رہی ہے۔ نئے لکھنے والے بھی مغرب سے در آمد کیے ہوئے اسالیب کی ترنگ سے نکل رہے ہیں۔ اس کی جگہ مشرقی اسالیب کے امکانات کی تلاش نے لے لی ہے۔

چناں چہ براہ راست طریقے سے پریم چند کی تقلید کیے بغیر پریم چند کے تخلیقی، سماجی، اخلاقی اور لسانی نصب العین سے شغف میں ادھر اضافہ ہوا ہے۔ البتہ ناول کے اسالیب میں، حقیقت کے تصور میں اور فکشن کی جمالیات میں عالمی سطح پر جو غیر معمولی ترقی ہوئی ہے اس نے ''گئودان'' کو بڑی حد تک گزرے ہوئے کل کا قصہ بنادیا ہے۔ پھر بھی، اتنا سمجھ لینا چاہیے کہ ''گئودان'' کا ڈھیلا ڈھالا، کہیں کہیں اکتا دینے والا اور تکلیف دہ حد تک سادہ سپاٹ اسلوب ہمیں ایک ایسے حساس، کھرے اور سچّے قصہ گو کی یاد دلاتا ہے جس نے کہانی کو زندگی کا قائم مقام بنانے کی جستجو کی۔ پریم چند ایک سادھک کی طرح اپنی دنیا اور اپنی ہستی کا بوجھ اٹھائے اپنی سرگرمی میں مگن رہے۔ اس دھن میں انھیں فکشن کے حدود کا بھی کبھی کبھی دھیان نہیں رہا۔ اور اسی لیے گئودان کا ڈھانچہ بھی ہمیں کچھ معنوں میں کم زور، ڈھیلا ڈھالا اور جھول دار دکھائی دیتا ہے۔ لیکن، اپنی خامیوں کے باوجود یہ ایک درویش کا جوگیا بانا ہے جس کی حدوں میں ایک پوری دنیا اور ایک پورا دور سمٹا ہوا ہے۔ پریم چند کی بڑائی اس بات میں بھی تھی کہ انھوں نے اپنے مجموعی تخلیقی مشن کو استعارے، علامت اور ہیئت کی کوئی چُست اور درست وردی پہنانے کی کوشش نہیں کی اور اپنے فطری انداز سے دست بردار نہیں ہوئے— ''گئودان'' بہ ہر حال ایک مہیب اور پرُ جلال تخلیقی تجربے کا بیان ہے، زبان اور بیان کا تجربہ نہیں ہے۔

منٹو: حقیقت سے افسانے تک

منٹو کی موت (۱۸؍جنوری ۱۹۵۵ء) کے بعد سے لے کر آج تک، پچھلے بیالیس برس میں، ہمارے ماحول اور ہمارے ادبی کلچر کے ساتھ ساتھ، ہماری کہانی کا نقشہ بھی بہت تیزی کے ساتھ تبدیل ہوا ہے۔ کہانی کے مقصد، کہانی کی بنت اور بناوٹ، کہانی کی زبان، کہانی کار کے تجربے اور رول سے متعلق طرح طرح کے رویے سامنے آئے۔ نئے طرزِ احساس کے حساب سے فکری اور فلسفیانہ قسم کی بحثیں بھی بہت ہوئیں۔ کبھی کبھی تو یہ گمان بھی ہوا کہ تکنیک، تجربے اور تصوّرات کی بحث میں کہانی کہیں پیچھے چلی گئی ہے۔ خود کہانی لکھنے والا حاشیے میں جا بیٹھا ہے اور کہانی کے نقادوں کی دھوم مچی ہوئی ہے۔ انتظار حسین، قرۃ العین حیدر اور ضمیر الدین احمد، ان کے ہم عصروں کی کہانی، پھر ان کے بعد کی اردو کہانی میں کچھ نئی جہتوں کا اضافہ کرنے والوں، مثال کے طور پر نیر مسعود، خالدہ حسین، انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش، اکرام اللہ، حسن منظر کے مسئلے اس بحث سے الگ ہیں۔ مگر منٹو کے اپنے معاصرین میں بھی کرشن چندر، جنھیں ایشیا کا سب سے بڑا افسانہ نگار کہا گیا، اور ان کے علاوہ دوسرے معروف اور بہتر لکھنے والے مثلاً عصمت، بیدی، حیات اللہ انصاری، ندیم قاسمی، غلام عباس، ممتاز مفتی، بلونت سنگھ اپنی انفرادیت اور غیر معمولی تخلیقی طاقت کے باوجود ہمارے عہد کے لیے ایک حوالہ نہیں بن سکے۔ یہ تمام افسانہ نگار منٹو سے زیادہ پڑھے لکھے تھے۔ انھوں نے عام طور پر ایک محفوظ اور عافیت کوش زندگی

گزاری اور ان سب نے منٹو سے کہیں زیادہ لمبی عمریں پائیں مگر آج، ہم ان لوگوں کی باتیں سرے سے کرتے ہی نہیں، یا کرتے بھی ہیں تو تاریخ کی دھند میں لپٹے ہوئے ایک حوالے کے طور پر۔ ہم ان کی چار چھ کہانیوں کو، کہانی کے فن کی کچھ پائدار قدروں اور اصولوں کے واسطے سے بے شک یاد کرتے ہیں اور پریم چند کی طرح، ان سب کے تاریخی رول کو آج بھی تسلیم کرتے ہیں، ایک قیمتی ورثے کے طور پر، لیکن اس عہد کے تخلیقی تقاضوں سے، اس عہد کے عام مسئلوں سے اور تجربوں سے انھیں جوڑ نہیں پاتے۔ ان میں کیھوں کی بڑائی اس لیے قائم رہے گی کہ انھیں اب پڑھا نہیں جاتا۔ مگر منٹو، آج بھی ایک جیتا جاگتا سوال بنا ہوا ہے۔

سوچنے کی بات یہ ہے کہ منٹو کا معاملہ ان سب سے الگ کیوں ہے؟ کیا صرف اس لیے کہ منٹو بیالیس سال، آٹھ مہینے اور سات دن کی زندگی پانے والے ایک شخص اور ایک افسانہ نگار سے زیادہ ایک لجنڈ اور ایک Myth کی شکل اختیار کر چکا ہے؟ اپنے آپ میں ایک کہانی بن گیا ہے، ایسی کہانی جو ہماری حیرتوں کو جگائے رکھتی ہے؟ وقت نا وقت ہمارے احساس پر دستک دیتی رہتی ہے؟ کچھ نئے لکھنے والے منٹو کو اسی روشنی میں دیکھتے ہیں اور اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ آج کی کہانی کو منٹو (اور کسی قدر بیدی) کے سائے سے بچ کر سمجھنے کی ضرورت ہے۔ ان کا خیال ہے کہ منٹو کی یہ زندگی سے دراز تر پرچھائیں، جب تک سامنے سے ہٹ نہ جائے، نئے لکھنے والوں تک ٹھیک سے نظر پہنچے گی ہی نہیں اور ان کی قد و قامت کا صحیح اندازہ نہیں ہو سکے گا۔ ہر بامعنی کہانی، ایسی کہانی جس میں اپنے بل پر زندہ رہنے اور ہمارے شعور میں اپنے لیے ایک مستقل جگہ بنا لینے کی صلاحیت ہو، اپنے سامنے پھیلی ہوئی دھند کی صفائی خود کرتی ہے۔ پڑھے جانے اور سمجھے جانے کی ضرورت کا احساس بھی خود ہی پیدا کرتی ہے۔ اپنی پرکھ کا ایسا پیمانہ بناتی ہے جسے آسانی سے توڑا نہ جا سکے۔ اپنی بصیرت اور اپنے پڑھنے والے کی بصیرت سے ایک اٹوٹ رشتہ قائم کرتی ہے۔ صرف اپنے مقصد کی بلندی اور پاکیزگی، اپنے اندر چھپے ہوئے علم اور اپنے مصنف کی نیک نیتی کے زور پر نہیں چلتی۔ کہانی کا مسئلہ، سماجی علوم کی طرح صرف سمجھنے سمجھانے کا نہیں ہے۔ کہانی کار ہم پر کچھ ثابت کرنا نہیں چاہتا۔ نہ اپنے گریبان سے کبوتر نکال کر دکھانا چاہتا ہے۔ اور کوئی بھی کہانی، صرف عقلی استدلال کی طاقت پر کھڑی نہیں رہ سکتی۔

اپنے ترقی پسند ہم عصروں کے مقابلے میں، منٹو کے باقی رہنے کا سبب یہی ہے کہ منٹو نے کہانی میں نہ تو علم کا سہارا لیا نہ عقیدے کا، نہ آئیڈیالوجی کا، نہ کرتب بازی کا۔ منٹو کی طاقت اس کا مطالعہ اور تفکّر نہیں بلکہ اس کا کھرا پن اور سچائی ہے۔ منٹو کا تجربہ اور ادراک ہے۔ اس کی ہنر مندی ہے۔ منٹو کی کہانی کبھی جھوٹ نہیں بولتی اور اسی لیے پڑھنے والوں کو پریشان کرتی ہے۔ اور منٹو کی کہانی کا سچ بھی ایک نئی انوکھی صورت میں اجاگر ہوتا ہے۔ مارسل پراؤسٹ نے جو ایک بات کہی تھی کہ کائنات ہر بڑے فن کار کے ساتھ ایک بار پھر سے بنتی ہے، تو منٹو کی کہانی کے ساتھ اصل معاملہ یہی ہے۔ وہ کائنات کی ہر شے کو اور ہر شخص کو اپنی آنکھ سے دیکھتا ہے اور اپنی فن کارانہ ضرورت اور طلب کے مطابق اسے ہمارے سامنے لاتا ہے۔ چناں چہ، اپنی کہانی سے خود کو غائب کر دینے کے بعد بھی وہ ہماری آنکھ سے اوجھل نہیں ہوتا۔ منٹو کے معاصرین میں، اور اس کے بعد بھی، کسی دوسرے کہانی کار نے، اپنی ہستی اور اپنی کہانی میں ایسا انوکھا تال میل پیدا نہیں کیا۔ منٹو کی پوری زندگی ایک کبھی نہ بجھنے والی پیاس اور ایک کبھی نہ ختم ہونے والی تلاش کہی جا سکتی ہے۔ اور اس کی تلاش ایک بے تابانہ اخلاقی، معاشرتی اور فن کارانہ تلاش تھی۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس تلاش کی بنادیں صرف جسمانی اور مادّی نہیں تھیں۔ اس لیے منٹو کی کہانی طے شدہ اور اکہرے مقاصد اور معنوں کی کہانی نہیں ہے۔ ہم منٹو کی شخصیت کے جادو اور اس کے Myth کو الگ کر کے بھی اس کی کہانیوں پر بات کر سکتے ہیں اور ان کی خوبیاں گنا سکتے ہیں۔ منٹو کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ایک کل وقتی ادیب کے طور پر زندگی گزاری۔ ۱۹۴۷ء سے پہلے اور بعد کے ایک ایسے دور میں منٹو نے اپنی بہترین کہانیاں لکھیں، جب ہمارے بیش تر ادیب اپنے معاشرے کے فلسفی اور راہ بر بننے کے چکر میں الجھے ہوئے تھے۔ سچی تخلیقی استعداد کے بجائے وہ صرف نظریاتی اشتراک اور وابستگی کی بنیاد پر ایک دوسرے کا مرتبہ طے کرتے تھے۔ اس زمانے میں منٹو کے باہر ہی نہیں، اندر بھی ایک پاگل کر دینے والی کشمکش جاری تھی۔ منٹو کی کہانی، اسی لیے، فقط ایک سماجی اور سیاسی آشوب کی کہانی نہیں ہے۔ تقسیم اور فسادات اور اس زمانے کی اجتماعی زندگی کے واسطے سے ہم منٹو کے موضوعات تک تو پہنچ سکتے ہیں، مگر منٹو کی کہانی تک پہنچنے کے لیے ہمیں ایک ایسی ذاتی دستاویز کو بھی نظر میں رکھنا ہوگا جسے

منٹو نے اپنے آپ سے لاتعلقی کے ایک پتھریلے احساس کے ساتھ قلم بند کیا ہے۔ اس سلسلے میں منٹو کے خطوں سے اور مضامین سے بھی مدد لی جا سکتی ہے۔ کچھ اقتباس:

میں خود بہت sentimemtal ہوں مگر میں سمجھتا ہوں کہ ہمیں افسانوں میں sentiment زیادہ نہیں بھرنا چاہیے۔ آپ کے افسانوں کے مطالعہ کرنے کے بعد مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ sentiment آپ کی میخ تک پہنچ چکا ہے اس کو دبانے کی کوشش کیجیے۔

(منٹو بنام ندیم، مئی ۱۹۳۷ء)

''میں اس افسانہ نگار کا قائل ہوں جس کی تخلیق دیکھنے کے بعد ہم کچھ دیر سوچیں۔''

(بنام ندیم، مئی ۱۹۳۷ء)

''زندگی کو اس شکل میں پیش کرنا چاہیے جیسی کہ وہ ہے، نہ کہ وہ جیسی تھی، یا جیسے ہوگی اور جیسی ہونی چاہیے۔''

(بنام ندیم، نومبر ۱۹۳۸ء)

''یہ راجندر سنگھ صاحب بیدی کون ہیں؟— یہ بھی مٹی کے ڈھیلے، معلوم ہوتے ہیں۔ خوب لکھتے ہیں۔ ان کے افسانے آپ غور سے پڑھا کریں۔''

(بنام ندیم جنوری ۱۹۳۹ء)

''ندیم صاحب، ابھی تک میں جو کچھ چاہتا ہوں نہیں لکھ سکا۔ پریشانیاں اس قدر ہیں کہ خیالات گڈ مڈ ہو جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ، جو کچھ بھی کہنا چاہتا ہوں، اس کو سننے کے لیے کون تیار ہے۔ پرسوں بازار میں فٹ پاتھ پر ایک آدمی کو بیٹھے دیکھ کر دماغ میں معاً ایک افسانے کا پلاٹ آیا ہے۔''

(اگست ۱۹۴۰ء)

''ایک عرصے سے اپنے وجود کو تورگنیف کے الفاظ میں ''چھکڑے کے پانچویں بے معنی پہیے'' کے مانند فضول سمجھتا ہوں۔ اس لیے میں نے چاہا کہ کسی

کے کام آسکوں۔ کھائی میں پڑی ہوئی اینٹ اگر کسی دیوار کی چنائی میں کام آسکے تو اس سے بڑھ کر وہ اور کیا چاہ سکتی ہے۔''

(بنام ندیم اپریل ۱۹۳۷ء)

''شاید آپ کو معلوم نہیں کہ میں نے خود کو کبھی ادیب کی حیثیت سے پیش نہیں کیا۔ میں ایک شکستہ دیوار ہوں جس پر سے پلستر کے ٹکڑے گر گر کر زمین پر مختلف شکلیں بناتے رہتے ہیں۔''

(بنام ندیم فروری ۱۹۳۷ء)

''میری زندگی ایک دیوار ہے جس کا پلستر میں ناخنوں سے کھرچتا رہتا ہوں، کبھی چاہتا ہوں کہ اس کی تمام اینٹیں پراگندہ کردوں۔ کبھی یہ جی میں آتا ہے کہ اس ملبے کے ڈھیر پر ایک نئی عمارت کھڑی کردوں۔ اسی ادھیڑبُن میں لگا رہتا ہوں۔ دماغ ہر وقت کام کرنے کے باعث تپا رہتا ہے۔ میرا نارمل درجۂ حرارت ایک ڈگری زیادہ ہے جس سے آپ میری اندرونی تپش کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔''

(بنام ندیم فروری ۱۹۳۹ء)

منٹو صرف زندگی کا تماشائی نہیں آپ اپنا تماشائی بھی ہے اور اپنی کہانیوں میں اپنے آپ کو پروجیکٹ کیے بغیر ہمیں جو تماشا دکھاتا ہے اس میں منٹو کی اپنی ذات بھی شامل ہے۔ مگر، اس سب کے ہوتے ہوئے بھی منٹو نہ تو کبھی جذباتی ہوتا ہے، نہ کسی بیرونی مقصد کو اس تماشے میں مداخلت کی اجازت دیتا ہے۔ منٹو اپنے پورے اعصابی نظام کی مدد سے اپنی مطلوبہ سچائی تک پہنچتا ہے، اپنے تجربے کو سمجھتا اور دکھاتا ہے، اسی کے ساتھ ساتھ اپنے اعصابی عمل کی نگرانی کا فریضہ بھی انجام دیتا رہتا ہے تاکہ کہانی کہانی ہی رہے، پمفلٹ یا اوپر سے لادے گئے کسی مینی فیسٹو کا بیان، اعلان اور اقرار نہ بن جائے۔ عام ترقی پسندوں کے برعکس منٹو زندگی کے تمام معاملات میں، حقیقت کے صرف ایک تصور کی رہ نمائی قبول نہیں کرتا اور جانتا ہے کہ تجربے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ حقیقت کے معنی بھی بدلتے جاتے ہیں۔ اس کی وہ معتوب اور بدنام

کہانیاں — کالی شلوار، دھواں، بو، ٹھنڈا گوشت اور کھول دو، جن پر فحاشی کے مقدمے چلے حقیقت کے اس تجربے اور تصور سے جڑی ہوئی ہیں جن کا سامنا کرنے کی ہمت عام لوگوں کی بات تو الگ رہی، منٹو کے بہت سے معاصر ادیبوں میں بھی نہیں تھی۔ ان سب کے لیے، حقیقت ایک روایتی اور رسمی ضابطہ تھی، اتفاق رائے سے طے کی جانے والی بات، منٹو کے لیے حقیقت اس کا اپنا شعور اور اس شعور کی گرفت میں آنے والی واردات تھی۔ منٹو کے شعور کی طرح، اس کی شخصیت بھی اندر سے بہت مضبوط تھی۔ بہ ظاہر بہت ملائم، ذرا ذرا سی بات کا اثر لینے والی اور چھوٹے سے مظہر کا، اشیاء اور اشخاص کی اہمیت کا احساس رکھنے والی، لیکن اندر سے اتنی ہی رو ادار اور سنگین بھی۔ ''ٹھنڈا گوشت'' اور ''کھول دو'' میں حقیقت کی ہولناکی آج بھی پڑھنے والے کے حواس کو اور حسیت کو تتر بتر کر کے رکھ دیتی ہے۔ لیکن منٹو نے یہاں جس تخلیقی ضبط سے کام لیا ہے اور اپنے آپ کو بے قابو ہونے سے بچایا ہے اس کی کوئی مثال ہمیں اس عہدِ وحشت کی کہانیوں میں نہیں ملتی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ منٹو اپنی ہستی کے ساتھ ساتھ اپنی کہانی کا بھی ایک منظم، گہرا، دیانت دارانہ شعور رکھتا تھا۔ کہانی کے فن کی بابت منٹو کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں ایک بیدی کو چھوڑ کر، کسی اور نے شاید بہت سوچ بچار کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ اچھی کہانی اور بری کہانی کے فرق پر دھیان نہیں دیا۔ اسی لیے، کسی اور کے ہاں منٹو کی جیسی گہری اور ذہین بصیرتیں بھی نہیں ملتیں۔ مضامین سے کچھ اقتباس:

> ''اب یا تو ادب ہے، ورنہ ادب نہیں ہے۔ آدمی یا تو آدمی ہے ورنہ آدمی نہیں ہے، گدھا ہے، مکان ہے، میز ہے یا اور کوئی چیز ہے۔''

(منٹو: ادب جدید)

> ''آج کا ادیب ایک غیر مطمئن انسان ہے۔ وہ اپنے ماحول، اپنے نظام، اپنی معاشرت، اپنے ادب، حتیٰ کہ اپنے آپ سے بھی غیر مطمئن ہے۔''

(ادب جدید)

> ''راجہ صاحب محمود آباد اور ان کے ہم خیال کہتے ہیں: یہ سراسر بے ہودگی ہے، تم جو کچھ لکھتے ہو خرافات ہے — میں کہتا ہوں، بالکل درست ہے۔ اس لیے

کہ میں بے ہودگیوں اور خرافات ہی کے متعلق تو لکھتا ہوں۔

چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے، میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہوسکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہوسکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آیا ہے۔

میں ہنگامہ پسند نہیں۔ میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا۔ میں تہذیب و تمدن کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی کوشش بھی نہیں کرتا اس لیے کہ یہ میرا کام نہیں، درزیوں کا ہے۔

ڈرپوک آدمی ہوں، جیل سے بہت ڈر لگتا ہے۔ یہ زندگی جو بسر کر رہا ہوں، جیل سے کم تکلیف دہ نہیں۔ اگر اس جیل کے اندر ایک اور جیل پیدا ہوجائے اور مجھے اس میں ٹھونس دیا جائے تو چٹکیوں میں میرا دم گھٹ جائے گا۔ زندگی سے مجھے پیار ہے۔ حرکت کا دلدادہ ہوں۔ چلتے پھرتے سینے میں گولی کھا سکتا ہوں۔ لیکن جیل میں کھٹمل کی موت نہیں مرنا چاہتا۔ یہاں اس پلیٹ فارم پر یہ مضمون سناتے سناتے آپ سب سے مار کھالوں گا اور اُف تک نہیں کروں گا۔ لیکن ہندو مسلم فساد میں اگر کوئی میرا سر پھوڑ دے تو میرے خون کی ہر بوند روتی رہے گی۔

میں آرٹسٹ ہوں۔ اوچھے زخم اور بھدے گھاؤ مجھے پسند نہیں ـــــ جنگ

کے بارے میں کچھ لکھوں اور دل میں پستول دیکھنے اور اس کو چھونے کی حسرت دبائے کسی تنگ و تارک کوٹھڑی میں مرجاؤں، ایسی موت سے تو یہی بہتر ہے کہ لکھنا وکھنا چھوڑ کر ڈیری فارم کھول لوں اور پانی ملا دودھ بیچنا شروع کردوں۔''

(ادب جدید، یکم جنوری ۱۹۴۴ء)

میرے افسانے تندرست اور صحت مند لوگوں کے لیے ہیں، نارمل انسانوں کے لیے جو عورت کے سینے کو عورت کا سینہ ہی سمجھتے ہیں اور اس سے زیادہ آگے نہیں بڑھتے۔ جو عورت اور مرد کے رشتے کو استعجاب کی نظر سے نہیں دیکھتے، جو کسی ادب پارے کو ایک ہی دفعہ نگل نہیں جاتے......

......روٹی کھانے کے متعلق ایک موٹا سا اصول ہے کہ ہر لقمہ اچھی طرح چبا کر کھاؤ، لعاب دہن میں اسے خوب حل ہونے دو تا کہ معدے پر زیادہ بوجھ نہ پڑے اور اس کی غذائیت برقرار رہے— پڑھنے کے لیے بھی یہی موٹا اصول ہے کہ ہر لفظ کو، ہر سطر کو ہر خیال کو اچھی طرح ذہن میں چباؤ۔ اس لعاب کو جو پڑھنے سے تمہارے دماغ میں پیدا ہوگا، اچھی طرح حل کرو کہ جو کچھ تم نے پڑھا ہے، اچھی طرح ہضم ہوسکے۔ اگر تم نے ایسا نہ کیا تو اس کے نتائج برے ہوں گے جس کے لیے تم لکھنے والے کو ذمہ دار نہ ٹھہرا سکو گے— وہ روٹی جو اچھی طرح چبا کر نہیں کھائی گئی، وہ تمہاری بدہضمی کی ذمہ دار کیسے ہوسکتی ہے۔

(منٹو: تحریری بیان)

''ہم جادوگروں کے منتروں اور ان کے توڑ کی باتیں کرسکتے ہیں۔ ہم عمل ہمزاد اور کیمیا گری کے متعلق جو منہ میں آئے کہہ سکتے ہیں۔ ہم داڑھیوں، پائجاموں اور سر کے بالوں کی لمبائی پر جھگڑ سکتے ہیں۔ ہم روغن جوش، پلاؤ اور قورمہ بنانے کی نئی نئی ترکیبیں سوچ سکتے ہیں ہم یہ سوچ سکتے ہیں کہ سبز رنگ کے کپڑے پر کس رنگ اور کس قسم کے بٹن جچیں گے— ہم ویشیا کے متعلق کیوں نہیں سوچ سکتے۔

ویشیا کا مکان خود ایک جنازہ ہے جو سماج اپنے کندھوں پر اٹھائے ہوئے ہے۔ وہ اسے جب تک کہیں دفن نہیں کرے گا، اس کے متعلق باتیں ہوتی ہی رہیں گی۔ یہ لاش گلی سڑی سہی، بد بودار سہی، متعفن سہی، بھیانک سہی، گھناؤنی سہی، لیکن اس کا منہ دیکھنے میں کیا ہرج ہے۔ کیا یہ ہماری کچھ نہیں لگتی۔۔۔ کیا ہم اس کے عزیز و اقارب نہیں۔''

(منٹو: سفید جھوٹ)

''ہم لکھنے والے پیغمبر نہیں۔ ہم ایک ہی چیز کو، ایک ہی مسئلے کو مختلف حالات میں مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں اور جو کچھ ہماری سمجھ میں آتا ہے، دنیا کے سامنے پیش کر دیتے ہیں اور دنیا کو کبھی مجبور نہیں کرتے کہ وہ اسے قبول ہی کرے۔

ہم قانون ساز نہیں۔ محتسب بھی نہیں۔ احتساب اور قانون سازی دوسروں کا کام۔۔۔ ہم حکومتوں پر نکتہ چینی کرتے ہیں، لیکن خود حاکم نہیں بنتے ہم عمارتوں کے نقشے بناتے ہیں، لیکن ہم معمار نہیں، ہم مرض بتاتے ہیں لیکن دوا خانوں کے مہتمم نہیں۔

ہماری تحریریں آپ کو کڑوی اور کسیلی لگتی ہیں۔ مگر اب تک جو مٹھاسیں آپ کو پیش کی جاتی رہی ہیں، ان سے انسانیت کو کیا فائدہ ہوا ہے؟ نیم کے پتے کڑوے سہی مگر خون ضرور صاف کرتے ہیں۔

(منٹو: افسانہ نگار اور جنسی مسائل)

کہانی کے آرٹ اور کہانی کار کے رول اور منصب سے متعلق یہ باتیں کسی بھی طرح کے گھماؤ پھراؤ اور پیچ سے خالی ہیں۔ منٹو نے کہانی کو اکیڈمکس (Academics) کے جال سے نکال کر، کہانی اور کہانی کار اور کہانی کا تجربہ فراہم کرنے والی زندگی کے آپسی رشتوں پر زور دیا ہے۔ ان ہی رشتوں کی روشنی میں منٹو نے اپنے اور اپنی کہانی کے سروکاروں کی نشان دہی بھی کی ہے۔ ان اقتباسات میں منٹوں نے جو کچھ بھی کہا ہے اس کے پیچھے مسئلہ صرف ادبی نہیں ہے۔

یہ ایک بنیادی انسانی مسئلہ ہے جس کی جڑیں کہانی کی جمالیات اور زندگی کی سماجیات میں پھیلی ہوئی ہیں۔ ان میں، منٹو نے کہانی کار کے لیے، سیکھنے (Learning) کے جس پروسس کی طرف توجہ دلائی ہے، اس کا کوئی تعلق کتاب سے، فلسفے سے، یا نظریے سے نہیں ہے۔ نئی کہانی کے علم برداروں میں پڑھنے والوں سے دوری، اور پڑھنے والوں کو متاثر کرنے سے جو معذوری دکھائی دیتی ہے، اس کا بنیادی سبب یہی ہے کہ کہانی میں سیکھنے (Learning) اور 'بھول جانے' (Un learning) کی سرگرمی کے مابین تال میل پیدا کرنا وہ نہیں جانتے۔ منٹو ہمیشہ ٹھوس واقعات اور اشخاص کے واسطے سے زندگی کے بارے میں سوچتا رہا۔ اور اس معاملے میں منٹو نے ارتکاز (Concentration) کی جس صلاحیت کا ثبوت دیا ہے اس کی مثالیں ہمیں پریم چند سے لے کر کرشن چندر، عصمت اور بیدی تک بس گنتی کی کچھ کہانیوں میں ملتی ہیں۔ منٹو کے مشاہدے میں باریک بینی اور نوکیلا پن بہت ہے اور زندگی یا افراد کے وجود سے جڑی ہوئی کسی بھی چیز کو وہ نظر انداز نہیں کرتا۔ مگر ادھر اُدھر کی سینکڑوں تفصیلات اور جزئیات کے ہجوم میں، اپنے نقطۂ ارتکاز اور اپنے تخلیقی نشانے (Target) سے اس کی نگاہ کبھی ہٹتی نہیں۔ غیر ضروری لفظوں سے، غیر ضروری چیزوں اور باتوں کے بیان سے وہ ہمیشہ اپنے آپ کو بچائے رکھتا ہے۔ اسی لیے، اس کی کہانی میں تاثر کی وحدت برقرار رہتی ہے۔ منٹو نہ تو اپنے آپ کو بکھرنے کی اجازت دیتا ہے، نہ اپنی کہانی کو۔ عصمت، بیدی اور منٹو کے برعکس روایتی ترقی پسندوں کے یہاں ہمیں جو انشا پردازی، بیان بازی، جذباتیت، بلند آہنگی، مبالغہ اور بکھراؤ دکھائی دیتا ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ کہانی اور کہانی کار کے حدود کا احساس ان کے یہاں ناپید ہے۔ لکھتے وقت انھیں اس بات کا خیال نہیں رہتا کہ تھمنا کہاں ہے۔ انھوں نے زندگی کے آشوب سے زیادہ اس کے آدرشوں کو ذہن میں رکھا۔ اور ان آدرشوں میں ایسے الجھے کہ اپنے کرداروں کی ہیئت اور حیثیت بھی بھلا بیٹھے۔ ایسا نہیں ہے کہ منٹو کو آدرشوں کی اور تصورات کی عظمت کا احساس نہ رہا ہو اور وہ انسانی جذبے یا خیال کو ایک حسیاتی حقیقت کے طور پر دیکھنے کی صلاحیت سے عاری ہو۔ منٹو کے لیے حقیقت ایک احساس اور آگہی بھی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو منٹو اپنے اخلاقی موقف کے سلسلے میں اتنا حساس اور چوکنا نہ رہتا۔ لیکن، اپنے اخلاقی موقف کے ساتھ اپنے کرداروں کی

صورت گری کے سلسلے میں بھی منٹو سے کبھی غفلت نہیں ہوتی۔ پریم چند کی سوا تین سو کے قریب کہانیوں کو ملا کر منٹو کے تمام معاصرین کی کہانیوں کے حساب سے بھی دیکھا جائے تو کسی اور نے اتنے جان دار، اتنے یاد رہ جانے والے، ہمیں بے چین اور بدحواس کرنے والے کردار وضع نہیں کیے جتنے کہ منٹو نے۔ منٹو کے یہاں یہ امتیاز اس لیے پیدا ہوا ہے کہ اس کا شر (EVIL) کا ادراک بہت وسیع تھا۔ اور شر یا بدی کو منٹو نے صرف اندھیرے کی آماج گاہ کے طور پر نہیں دیکھا۔ بابو گوپی ناتھ، ممد بھائی، سہائے، ممی، شاردا، موذیل، ایشر سنگھ، سلطانہ، سوگندھی، یہ سب کے سب تاریکی، گندگی اور گناہ کی منڈیر سے جھانکتے ہوئے کچھ روشن چہرے ہیں، فراق کے لفظوں میں دریائے معاصی کے کنارے پر اُگے ہوئے پودے۔ منٹو کو احساسات کی طاقت اور قیمت معلوم تھی مگر احساسات سے زیادہ دل چسپی اسے انسانوں سے تھی۔ اور انسان اور انسانیت کے رسمی تصورات، جنھیں روایتی ترقی پسندی نے، اور ہماری مڈل کلاس اخلاقیات نے رواج دیا تھا، منٹو کے حلق سے کبھی نیچے نہیں اتر سکے۔ انسان اور انسان دوستی کا جو خاکہ منٹو کے شعور نے مرتب کیا تھا، وہ خاصا پے چیدہ تھا۔ اس خاکے میں نیکی اور بدی کی لکیریں آپس میں گتھی ہوئی ہیں۔ منٹو نے لکھا تھا:

> ہم رجائی ہیں۔ دنیا کی سیاہیوں میں بھی ہم اجالے کی لکیریں دیکھ لیتے ہیں۔ ہم کسی کو حقارت کی نظر سے نہیں دیکھتے— چکلوں میں جب کوئی نکھیائی اپنے کوٹھے پر سے کسی راہ گیر پر پان کی پیک تھوکتی ہے تو ہم دوسرے تماشائیوں کی طرح نہ تو کبھی اس راہ گیر پر ہنستے ہیں اور نہ کبھی اس نکھیائی کو گالیاں دیتے ہیں۔
>
> انسان ایک دوسرے سے کوئی زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ جو غلطی ایک مرد کرتا ہے، دوسرا بھی کر سکتا ہے۔ جب ایک عورت بازار میں دکان لگا کر اپنا جسم بیچ سکتی ہے، تو دنیا کی تمام عورتیں ایسا کر سکتی ہیں۔
>
> جب کسی اچھے خاندان کی جوان، صحت مند اور خوب صورت لڑکی کسی مریل، بدصورت اور قلاش لڑکے کے ساتھ بھاگ جاتی ہے تو ہم اسے ملعون قرار دیں گے۔ دوسرے اس لڑکی کا ماضی، حال اور مستقبل اخلاق کی پھانسی میں لٹکا

دیں گے، لیکن ہم وہ چھوٹی سی گرہ کھولنے کی کوشش کریں گے جس نے اس لڑکی کے ادراک کو بے حس کیا۔''

(منٹو: افسانہ نگار اور جنسی مسائل)

منٹو نے ہر رنگ میں حقیقت کا اور زندگی کا اثبات کرنا چاہا۔ اسی لیے، دوسرے تمام افسانہ نگاروں کی بہ نسبت، منٹو کو ایک، کہیں زیادہ کٹھن اور لمبی آزمائش سے گزرنا پڑا۔ منٹو کی اپنی کہانی بھی ایک دہشتوں بھری اور گمبھیر جسمانی اور روحانی جدو جہد کی کہانی ہے۔ ایسے مہیب تجربوں کا بوجھ اٹھانا کسی جعلی اور چھوٹی شخصیت کے بس کی بات نہیں۔ چناں چہ ایک ایسے دور میں، جب سمٹی اور سکڑی ہوئی شخصیتوں، تجربے سے عاری تصورات، اور زندگی کے چھوٹے چھوٹے حقیر مقاصد نے کہرام مچا رکھا ہے، منٹو کی سی سچی اور جیتی جاگتی شخصیت کا ایک افسانے کے طور دکھائی دینا، حیرانی کی بات نہیں ہے۔

البتہ، اس سلسلے میں ایک بات ہمیں یاد رکھنی چاہیے، یہ کہ منٹو کو ایک Myth کی حیثیت، منٹو کے اپنے مداحوں اور منٹو کے تنقید نگاروں نے دی ہے۔ ان میں منٹو کے معترضین بھی ہیں اور مخالفین بھی۔ منٹو کے عہد میں ایسی ہی ایک اور Mythical Figure میرا جی کی تھی۔ مگر اس فرق کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ میرا جی نے اپنی شخصیت کا خود اپنی شعور اور غیر شعوری کوششوں سے ایک طلسم باندھا تھا، جب کہ منٹو بہ طور انسان اور منٹو کا لکھا ہوا افسانہ، دونوں خاصے شفاف ہیں اور انھیں بآسانی آر پار دیکھا جا سکتا ہے۔ یوں بھی کوئی جیتی جاگتی شخصیت اپنے آپ میں لجنڈ نہیں ہوتی۔ دوسرے اُسے لجنڈ بنا دیتے ہیں۔

بیدی کے کردار

فراق صاحب کو اردو والوں سے شکایت تھی کہ وہ معمولی پن سے ڈرتے ہیں۔ بڑے تجربوں کا بوجھ اٹھانے کی طاقت جن لوگوں میں نہیں ہوتی، ان کے یہاں رعایت لفظی اور صناعی پر بہت زور رہتا ہے۔ یہ ایک آسان نسخہ ہے، معمولی پن سے بچنے کا۔ سچے احساس اور خیال کی قیمت پر انوکھے احساس اور خیال سے شغف، فکشن میں تیز جذبات، غیر متوقع واقعات اور غیر معمولی کرداروں کی عکاسی پر ضرورت سے زیادہ توجہ، معمولی پن کی تئیں اس نفسیاتی خوف پر قابو پانے کی ایک کوشش ہے، یہ کوشش کبھی کبھار سود مند بھی ہوسکتی ہے، مثال کے طور پر منٹو کے یہاں، لیکن بیش تر لکھنے والے اس رویئے کے ہاتھوں خراب ہوئے۔ انہوں نے جو کہانیاں لکھیں ان کا رابطہ جیتی جاگتی زندگی سے بہت دور کا رہا، یا پھر بہت مصنوعی یا ہلکا، سچائی کا اظہار بھی وہ اتنے تکلف کے ساتھ کرتے ہیں جیسے جھوٹ بول رہے ہوں، سچے تجربوں کی راہ اس اعتبار سے خاصی مشکل ہوتی ہے کہ جہاں کہیں اس راہ میں گھماؤ پھراؤ آیا، تجربے کی ڈور پھسلنے لگتی ہے۔ سچائی کے تقاضے سخت ہوتے ہیں۔ لفاظی کو تو یوں بھی سچائی سے خدا واسطے کا بیر ہے۔ پھر فکشن میں تو جہاں کہیں کسی واقعے، واردات، تجربے یا خیال پر لفظوں کا اندھا دھند بوجھ پڑا، سارا کیا کرایا مٹی میں مل گیا۔

بیدی کا رویہ اس معاملے میں بہت محتاط، متوازن اور مضبوط ہے۔ اس میدان میں ان کا

کوئی حریف نہیں۔ وہ مبالغہ آمیز جذبات سے، غیر معمولی واقعات اور کرداروں سے، دماغ کی چولیں بلا دینے والی فلسفیانہ موشگافیوں سے، تاریخ اور تہذیب کے مرعوب کن حوالوں سے فیشن ایبل آدرشوں اور مقاصد سے اپنا دامن ہمیشہ بچاتے آئے ہیں۔ بیدی بڑی اور گہری بات بھی شانت، سبھاؤ اور سادگی کے ساتھ کہتے ہیں، یہاں تک کہ وہ بات معمولی دکھائی دیتی ہے۔ واضح رہے کہ جس طرح صناعی اور تصنع میں معیار اور سطح کی ایک لمبی دوری ہوتی ہے، اسی طرح سادگی بھی سادہ لوحی نہیں ہے۔ بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ بیدی کی سادگی نہ صرف یہ کہ ایک جاں کاہ فنی ریاضت کا ثمر ہے۔ اپنے طور بھی یہ سادگی بہت پر پیچ ہے اور پڑھنے والے کو بیدی کے غیر معمولی ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ بیدی کے یہاں معمولی پن کو بغیر ڈر اور جھجک کے قبول کرنے کا سبب یہ ہے کہ وہ سچائی سے ایک ساتھ دو سطحوں پر تعلق قائم کرتے ہیں۔ سچائی جیسی کہ ہے اور جیسی کہ دکھائی دیتی ہے۔ یہ دونوں سطحیں ایک دوسرے سے الگ بھی ہیں اور ایک دوسرے کی معاون بھی۔ بیدی ہر سچائی کی ظاہری شکل کو بھی گرفت میں لیتے ہیں اور اس کی اصل تک پہنچنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ حقائق اور اشیاء کی جڑ تک رسائی ایک دشوار عمل ہے۔ مارکس نے اس رسائی کو ریڈیکلزم سے تعبیر کیا تھا کہ انسانیت کی جڑوں پر ہاتھ ڈالنے کے بعد ہی ہم صحیح معنوں میں آدمی کو سمجھ سکتے ہیں۔ گویا کہ سچے، کھرے اور تصنع اور ملمع سے پاک آدمی تک پہنچنے کا مطلب ہے ایک لمبے اور پے چیدہ سفر سے گزر کر اس سفر کی سچائی سے روشناس ہونا۔

یہ عمل اُس آدمی کی پہچان کا وسیلہ بنتا ہے جو محشرِ خیال بھی ہے اور جبلتوں کی پوٹ بھی۔ بیدی کے یہاں اپنے کرداروں کے ذہن (INSTINCT) اور ان کرداروں کی جبلت (INTELLECT) کا قصہ ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ اسی لیے یہ کردار مصنف کے کسی پسندیدہ جذبے یا خیال یا مقصد کے بار بردار دکھائی نہیں دیتے۔ بیدی کی نگاہ ایکس ریزنگ (X-RAYING) کا ایک پورا سلسلہ بناتی ہے، اس طرح کہ یہ نگاہ کرداروں کے گوشت پوست اور ہڈیوں کو چیرتی ہوئی ان کی تہہ تک جا پہنچتی ہے۔ ان کے کرداروں کا ٹھوس پن (SOLIDITY) پھر بھی برقرار رہتا ہے۔

اپنے کرداروں کے ٹھوس پن کی حفاظت بیدی نے دو واسطوں سے کی ہے۔ ایک واسطہ

بیدی کی زبان ہے، کھر دری، اکھڑی اکھڑی اور روز مرہ، جان دار اور متحرک۔ یہ زبان تجربے کی ترسیل کا ذریعہ یا تجربے کا حصہ نہیں، بلکہ خود تجربہ ہوتی ہے۔ بیدی کے کرداروں اور ان کی صورت حال میں یہ زبان اتنی دور تک اتر جاتی ہے کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ بیدی کے کرداروں اور ان کرداروں کو درپیش صورت حال کی طرح بیدی کی زبان بھی خیال محض کے بجائے بیدی کے مشاہدے اور ادراک کی زندہ عکاس بن جاتی ہے۔ کرداروں کی حفاظت کا دوسرا واسطہ، ان کی طرف بیدی کا رویّہ ہے۔ بیدی اپنے کرداروں کے ذریعے کچھ ثابت کرنے کے چکر میں نہیں پڑتے۔ ان کا مقصد تجربے میں آنے والی سچائی کو دکھانا ہے۔ ان کی نظر اپنے کرداروں کے حسن اور بدصورتی پر ایک سے ذہنی انہماک کے ساتھ پڑتی ہے۔ کرداروں کے ظاہر و باطن کا احاطہ یکساں سرگرمی کے ساتھ کرتی ہے۔ چناں چہ بیدی کی کہانیوں میں واقعے، کردار اور زبان ایک اکائی ہی نہیں بنتی، بیدی کے تخلیقی عمل کی دونوں صورتیں، یعنی حقیقت اور تخیل کی جہتیں ان کہانیوں میں ایک ساتھ جاگتی ہیں۔ اس لیے حقیقت کی جو فضا بیدی کی کہانیوں میں ترتیب پاتی ہے، اس کا دائرہ فطرت پسندوں یا رسمی حقیقت پسندی کے ترجمانوں جیسا بندھا ٹکا اور محدود نہیں ہے۔ ممتاز شیریں نے بیدی کی حقیقت پسندی کو نفسیاتی حقیقت پسندی کا نام دیا تھا۔ اور اس بنیاد پر بیدی کو اردو کا چیخوف کہا تھا۔ میرا خیال ہے کہ بیدی کی حقیقت پسندی نفسیاتی عناصر سے مالا مال ہونے کے باوجود اتنی ہی سماجی اور ارضی بھی ہے۔ اس معاملہ میں بیدی نہ تو خود کو کسی مقصد کے حوالے کرتے ہیں اور نہ ہی اپنے کرداروں پر کوئی حد مقرر کرتے ہیں نہ ان کی کہانی بصیرت کے جس نقطے تک ہمیں لے جاتی ہے وہ نقطہ کہانی اور اس میں شامل کرداروں کی مجموعی صورت حال سے خود بخود نمودار ہوتا ہے—اور TELLING میں SHOWING کا عنصر آپ ہی آپ پیدا ہوتا ہے۔ ہر بڑے فکشن نگار کی طرح بیدی یہ سمجھتے ہیں کہ ساری زندگی ان کا ورثہ ہے۔ اس زندگی کا ہر تاثر، ہر احساس، اسے دیکھنے اور پرکھنے کا ہر ڈھنگ، اس کے تجربوں میں چھپا ہوا ہر ذائقہ ایک سی قدر و قیمت رکھتا ہے۔ جس طرح زندگی بھانت بھانت کی کیفیتوں کو جذب کرنے پر قادر ہوتی ہے، اسی طرح لکھنے والے کی بصیرت بھی، بشرطے کہ اس میں کوئی کھوٹ نہ ہو اور اس نے اپنی آزادی کا سودا

نہ کیا ہو، تو ہر سچائی کو سہار سکتی ہے۔

بیدی کی کہانیاں اسی لیے زندگی ہی کی طرح جاذب اور آغوش کشا ہوتی ہیں۔ ان کے کردار ٹھوس تو ہوتے ہیں، کٹھور نہیں، ان کرداروں کی سخاوت اور داخلی نرمی ان میں زندگی کی دھوپ چھاؤں سے ایک سہولت کے ساتھ گزرنے کی صلاحیت پیدا کرتی ہے۔ یوں بھی بیدی کا رویہ چوں کہ کہانی اور اس کے کرداروں کی طرف بنیادی طور پر وجودی ہے اور یہ کردار اپنے تجربوں کو اپنی رضا و رغبت سے چننے کے بجائے، ان تجربوں میں بندھے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، اس لیے بیدی زندگی کی کسی بھی سچائی کو ٹھکراتے نہیں، شاید ٹھکرا بھی نہیں سکتے، چاہے وہ سچائی کتنی ہی کڑوی، اندھیری اور دل دوز کیوں نہ ہو۔ باقر مہدی نے اسی لیے بھولا سے بَبَل تک، بیدی کے بہت سے کرداروں کے حوالے سے ایک اچھی بات یہ کہی تھی کہ بیدی کہانی کا سارا بوجھ اپنے کرداروں پر نہیں ڈالتے۔ ان کرداروں کی اپنی ہستی سے الگ، ان کے دائرۂ اختیار سے باہر، سامنے کی دنیا میں جو کچھ بھی ہوتا رہتا ہے، ایک طرح کی مجبوری ہے، یہ مجبوری کبھی تاریخ کا بوجھ بن جاتی ہے، کبھی سماج کا۔ کبھی گھر اور خاندان کا۔ کبھی صرف اپنے وجود کا۔ ان میں سے ہر بوجھ چوں کہ ناگزیر ہے، اس لیے اپنے ہونے کا پتہ بھی دیتا ہے۔

عجیب بات ہے کہ بیدی کے کردار اپنے گھیراؤ میں بھی اپنی آزادی کو بچائے رکھتے ہیں اور اتنا بوجھ اٹھائے رکھنے کے باوجود بکھرتے نہیں۔ سبب بہت صاف ہے۔ کردار کی حالت بگڑتی ہے اس وقت جب وہ اپنے ساتھ کہانی لکھنے والے کا بوجھ ڈھونے پر بھی مجبور ہو جاتا ہے۔ ایسی صورت میں بڑی سے بڑی داستان کا ہیرو بھی، چاہے جتنی مہمات سر کر لے، بندھا بندھا سا نظر آتا ہے۔ کرشن چندر کے کرداروں پر تو خیر تاریخ سے نپٹنے کی ذمہ داریاں کچھ زیادہ ہی آ پڑی تھیں اور خود اپنے مصنف کے بہت سے مقاصد ان کرداروں کے سر پر سوار تھے۔ بیدی کے معاصرین میں منٹو کے کردار بھی جانی پہچانی اور عام زندگی سے اپنے دوٹوک رشتوں کے باوجود، فن کار منٹو کے ارادے اور اختیار کے پابند رہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک تو منٹو کو سیدھی سادی باتوں میں ان ہونے اور اچانک پہلو ڈھونڈ نکالنے کا ہنر آتا تھا اور اس کی کہانیوں میں بھڑوے، غنڈے، لچے، لفنگے، کسبیاں اور بازاری قسم کے لوگ دیکھتے ہی دیکھتے غیر معمولی

بن جاتے تھے۔ دوسرے یہ کہ اخلاقی مقاصد کی گرفت منٹو پر بہت مضبوط تھی۔ مجھے اس بات سے انکار نہیں کہ ادب کا مسئلہ بالآخر اخلاقی مسئلہ بھی بنتا ہے، یہاں تک کہ کہانی کے فارم اور اس کی زبان کا انتخاب بھی ایک اخلاقی انتخاب ہے۔ لیکن اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ منٹو کے کردار اپنے علاوہ منٹو کا اور کہانی کے بنیادی ڈھانچے کا بوجھ بھی اٹھاتے ہیں اور منٹو کی مرضی کے عین مطابق کہانی کو انجام تک لے جاتے ہیں۔ وہ چاہے کتنے ہی خود سر اور صاحب اختیار کیوں نہ ہوں، صاف پتہ چلتا ہے کہ ان کی نکیل منٹو کے ہاتھ میں ہے اور منٹو کو ان کی کھینچ تان میں مزا آرہا ہے۔ خاص طور پر کہانی کے خاتمے میں تو منٹو کی جمہوری اخلاقیات ایک نیم روشن، اسرار آمیز اور نہایت چابک دست فن کارانہ تلقین کا روپ دھار لیتی ہے۔ منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے اخلاقی مقاصد سے گراں بار دکھائی نہیں دیتا۔ مقاصد کا اظہار اس کی کہانیوں میں اتنا بلاواسطہ، اتنا نازک اور ناقابل گرفت ہوتا ہے کہ کہانیاں، بے ڈول نہیں ہوتی ہیں۔ ہاں اس کے کرداروں کی کایا ایک ذرا سے اشارے سے پلٹ جاتی ہے۔ اس کے برعکس بیدی کے کردار شروع سے اخیر تک یکساں آہنگ رکھتے ہیں۔ اُن کا RYTHM، اُن کی ماہیت، اُن کا مزاج اور ان کا لہجہ جوں کا توں برقرار رہتا ہے۔ یہ کردار بھڑکتے نہیں، حیران نہیں کرتے۔ بس متاثر کرتے ہیں اور گیلی لکڑی کی طرح دھیمے دھیمے سلگتے ہیں۔ ممتاز شیریں کے لفظوں میں "ان کرداروں کی روح پر چھایا ہوا ہلکا سا غبار، درد کی ہلکی سی ٹیس، وہ ناقابل عبور خلیج جو انسان کے درمیان حائل ہے۔ ساتھ ساتھ رہتے ہوئے بھی وہ دوری، وہ بے گانگی، وہ ناقابل بیان تنہائی جو انسان اپنے وجود اور اپنی روح میں محسوس کرتا ہے۔" — یہ سب، کچھ ایک گہرے تخلیقی درد کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ بیدی کی سجاوٹ سے عاری زبان، زمین سے لگ کر چلتا ہوا اسلوب، ان ہونے واقعات اور ان جانی واردات سے خالی سیدھی سادی کہانی، ان کہانیوں سے جھانکتی ہوئی زندگی کے مانوس رنگ اور منظر، دھیمے سروں میں اس تخلیقی درد کا اظہار کرتے ہیں جس کی ڈور میں بیدی کی بصیرت اور ان کے کردار ایک ساتھ الجھے ہوئے ہیں۔ ایک پائدار لیکن خاموش، حزن بیدی کی کہانیوں اور کرداروں کی کھردری سطح کو بڑی ملائمت اور نرمی سے ہم کنار کرتا ہے۔ کبھی اور ان کبھی دونوں اپنے کو ساتھ ساتھ نمایاں کرتے ہیں۔ ایک دوسرے کی سرگرمی میں دخل انداز نہیں ہوتے۔ یہ

کردار نہ تو TYPES ہوتے ہیں، نہ اپنے مسئلے کی حل کی خاطر کسی بیرونی سہارے کے منتظر رہتے ہیں۔ ان کی ساری کشمکش ان کی اپنی ہستی کے حوالے سے ابھرتی ہے، اس سلسلے میں بیدی کے کچھ بیان بھی دیکھتے چلیں جو محض بیدی کا دفاع یا ان کے فنی رویے کی وکالت نہیں ہیں۔ ان سے بیدی کی جمالیات کے بعض بنیادی عناصر سے پردہ اٹھتا ہے۔ مثال کے طور پر بیدی کا یہ کہنا کہ —

۱۔ افسانے میں اظہار کے تخلیقی مسائل میں سب سے بڑا مسئلہ گریز کا ہے۔ لیکن ہمارے شغب آشنا کان گریز کو عجز بیاں کا نام دیتے ہیں۔

۲۔ افسانے اور شعر میں کوئی فرق نہیں، ہے تو صرف اتنا کہ شعر چھوٹی بحر میں ہوتا ہے اور افسانہ ایک ایسی لمبی اور مسلسل بحر میں جو افسانے کے شروع سے آخر تک چلتی ہے۔ مبتدی اس بات کو نہیں سمجھتا اور افسانے کو بہ حیثیت فن شعر سے زیادہ سہل سمجھتا ہے۔

۳۔ (افسانے نگاروں کے لیے دو باتیں ضروری ہیں......) پہلی تو یہ کہ وہ ہر بات دوسرے کے مقابلے میں زیادہ محسوس کرتا ہو جس کے لیے ایک طرف تو داد و تحسین پائے اور دوسری طرف ایسے دکھ اٹھائے جیسے کہ اس کے بدن پر سے کھال کھینچ لی گئی ہو اور اسے نمک کی کان سے گزرنا پڑ رہا ہو، دوسری صلاحیت یہ کہ اس کے کام و دہن اس چرند کی طرح ہوں جو منھ چلانے میں خوراک کو ریت اور مٹی سے الگ کر سکے۔

۴۔ افسانوی تجربے پر عبور حاصل ہو جانے کے بعد افسانہ نگار کو یونان کے اساطیری کردار میڈاس کا وہ لمس مل جاتا ہے جس سے ہر بات سونا ہو جاتی ہے۔

— ان بیانات کی روشنی میں بیدی کی کہانیوں کو دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ:

۱۔ بیدی نے اردو کے تمام افسانہ نگاروں میں کفایت لفظی اور اشاریت پر سب سے زیادہ توجہ کی ہے۔ ان کے کردار نہ چیختے چلاتے ہیں، نہ بہت بولتے ہیں۔ ان کرداروں کی SITUATION اکثر ان کرداروں کا عمل بن جاتی ہیں کردار پر زیادہ بوجھ نہیں ڈالتیں۔

۲۔ بیدی کی کہانیوں میں شعری زبان سے گریز کا یہ مطلب نہیں کہ ان کی جمالیات شعر کی جمالیات کو مسترد کرتی ہے۔ بیدی، منٹو کی طرح URBANE نہیں ہیں۔ نہ ہی ان کے

کردار بہت ترشی ترشائی، سڈول اور نرم زبان بولتے ہیں۔ اس کے باوجود بیدی کے مکالموں میں جو رمزیت اور کہانیوں میں بیان کا جو ایجاز اور چستی ملتی ہے، اس کا ردِ عمل پڑھنے والے پر شعر سے مماثل ہوتا ہے۔ شاید شعر سے زیادہ مشکل بھی کہ مروجہ وسیلوں سے دست بردار ہو کر زبان میں شعر کی بلاغت اور جادوئی قوت پیدا کرنا ایک کارِ محال ہے جس کا اعتراف لارنس نے بھی کیا تھا۔

۳۔ اسی طرح بیدی کے یہاں جو حزنیہ لے ملتی ہے اور کرداروں میں جبریت کا جو خاموش احساس ملتا ہے، اس کی شدت کو بیدی اپنی لسانی کفایت اور اپنے ملال آمیز طنز اور اپنی WIT سے قابو میں رکھتے ہیں۔ حتیٰ کہ رانو جیسا کردار بھی جس کے تجربے اعصاب کے پرخچے اڑا دینے والے ہیں، اپنے آپ کو بے حجاب نہیں ہونے دیتا۔ رانو کی ابتری کو سہارا اس کے خارجی منظر نامے سے بھی ملتا ہے اور اس کی نہیلی چنوں کے کردار سے بھی۔ چنوں ایک الگ کردار ہوتے ہوئے بھی رانو کی تکمیل کا ذریعہ ہے، یہ دونوں کردار مل کر اس امتحان سے گزرنے کے اہل ہوتے ہیں جو تنہا رانو کا مقدر تھا۔

۴۔ جہاں تک افسانوی تجربے پر عبور کا تعلق ہے اس سلسلے میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ بیدی کے لیے چیخوف کے لفظوں میں ''زندگی آپ اپنے طور پر ایک بڑی آگاہی ہے۔'' بیدی اس معاملہ میں کوئی تفریق روا نہیں رکھتے۔ فکشن کے ایک نقاد کا یہ قول کہ ناول میں دلچسپی کا انحصار پلاٹ یا واقعے کے انوکھے پن پر نہیں ہوتا — واقعات کو جتنے کھرے پن اور سادگی کے ساتھ ترتیب دیا جائے، وہ اتنے ہی انوکھے دکھائی دیتے ہیں — بیدی کے سلسلے میں ہمیں اُن کی کہانیوں کے عام واقعات اور عام کرداروں کے جواز کا راستہ دکھاتا ہے۔ بیدی کے کردار زماں گرفتہ نہیں ہیں، اس لیے ان کی عمومیت انہیں ہمارے لیے غیر دل چسپ نہیں ہونے دیتی۔ تاریخ، تہذیب اور زمانے کا سیاق اپنی جگہ پر، لیکن اس کا حساب ہمیں کسی لکھنے والے کے کرداروں سے نہیں بلکہ اس کی بصیرت سے کرنا چاہیے۔ اس کا مطلب یہ نہیں نکلتا کہ پرانی کہانیوں کے واقعات یا کردار ہمارے لیے کوئی معنی نہیں رکھتے۔ عرصہ ہوا راجندر یادو نے ہندی کے ایک فکشن سیمینار میں یہ بات کہی تھی کہ کسی بھی ادیب کے موضوعات کا دائرہ اور اس کے

کرداروں کی دنیا، بعد والوں کے لیے نا قابل تقلید ہوتی ہے۔ یہ بات جتنی غلط پہلے تھی، اتنی ہی غلط آج بھی ہے۔ آدمی کہانی کا مستقل کردار ہے۔ آج کی کہانی کل کے آزمائے ہوئے سانچوں میں ڈھالی جاسکتی ہے۔ اسی طرح پرانی کہانی کے کرداروں سے آج ایک نئے مفہوم میں متعارف ہوا جاسکتا ہے۔ اطمینان نہ ہو تو مغلیہ ہندوستان کے بشن داس کا لازوال منی ایچر MINIATURE —— ''عنایت خاں کی موت''، ہمارے اپنے عہد کے ایک ریڈیکل مصور (رام چندرن) کے کینوس پر دیکھ لیجیے جہاں اس تصویر نے ایک نئے استعارے کی شکل اختیار کرلی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مختلف زمانوں میں آدمی کے نام اور اس کی زندگی کے عنوان تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن تاریخ میں گھرے ہوئے آدمی کا سفر کیلنڈر کے مطابق نہیں ہوتا۔ اور پرانے آدمی کی کائنات یا اس کے تجربے ہماری نزدیک صرف اس لیے بے معنی نہیں ہوجاتے کہ ہم بیل گاڑی سے نکل کر خلائی سفر کے دور میں داخل ہوچکے ہیں۔ بیدی کے کردار اسی سچائی کی گواہی دیتے ہیں۔ حد تو یہ ہے کہ بیدی سے سن سینتالیس کے فسادات کے پس منظر میں لاجونتی کا جو روپ دکھایا تھا وہ بھی اپنے پس منظر کے فریم سے باہر نکل آیا۔ اس کردار کی معنویت محض اپنے تاریخی اور زمانی سیاق میں متعین نہیں ہوتی۔ کارل مارکس کی ہدایت کے مطابق اگر اس کردار کی جڑوں کو سمجھنے کی جستجو کی جائے، تو ہم تاریخ کے پھیر میں پھنسے ہوئے انسان سے آگے بڑھ کر اس انسان تک بھی جا پہنچیں گے جس کے چاروں طرف ایک دیومالا کا جال پھیلا ہوا ہے۔ ادب کا مطالعہ اس سطح پر واقعے اور وقت کے ایک محدود اور منصوبہ بند دائرے میں قید کرداروں کا مطالعہ نہیں رہ جاتا اور پوری انسانی تاریخ اور تہذیب کا منظر نامہ سامنے لاتا ہے۔

ایک آخری بات بیدی کے کرداروں کی مقامیت کے بارے میں۔ شانی (ہندی کے معروف فکشن نگار) نے مجھے بتایا ہے کہ انھیں ایک ''بادر میلی سی'' کی کہانی اور کرداروں کا کچھ سراغ ایک فرانسیسی ادیب کے یہاں ملا۔ ہوسکتا ہے کہ یہ مماثلت اتفاقیہ رہی ہو، یا یہ کہ بیدی نے ارادی طور پر اس سے استفادہ کیا ہو۔ ایک صاحب نے ایسا ہی تاثر ''آگ کا دریا'' کے بارے میں ہرمن ہیس کے حوالے سے دیا تھا۔ یہ مسئلے تحقیق طلب ہیں۔ ورنہ تو یہاں جو بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے، یہ ہے کہ بیدی کے کردار صرف بیدی کے یہاں ملتے ہیں۔

خاص طور پر ایک "چادر میلی سی" کے کرداروں کی بنیادیں، بالفرض ماخوذ بھی رہی ہوں تو اب اپنی زمین میں یہ بنیادیں اتنی دور تک چلی گئی ہیں کہ ان کی تاریخ اور جغرافیہ سرے سے بدل گئے ہیں۔ یہ مقامیت ان کرداروں کو محدود نہیں کرتی۔ کردار جس ماحول میں جنم لیتے ہیں اور جس فضا میں سانس لیتے ہیں، اس ماحول اور فضا کی مخصوصیت کرداروں کی عمومیت اور آفاقیت کو مدھم نہیں کرتی۔ بالزک، فلابیئر، ٹولسٹوئے، چیخوف، لوہ سون، پریم چند —— ان سب کے وضع کردہ کرداروں کی تاریخ اور جغرافیہ مقرّر ہے، مگر یہ کردار اپنے اپنے حصار کو قبول کرنے کے بعد بھی محدود اور متعین نہیں ہوتے۔ اگر ایسا ہوتا تو بیدی کی بصیرت ادھوری رہ جاتی اور ہمارے لیے کوئی بڑا مسئلہ نہ بنتی۔ مقامیت کے لحاظ سے، میرا خیال ہے کہ "ایک چادر میلی سی" کی گہرائی تک پریم چند بھی نہیں پہنچتے۔ پریم چند کی مقامیت سطح کے اوپر تیرتی ہوئی سچائی کی پروردہ ہے۔ ایک چادر میلی سی کے کردار —— بوڑھے بچّے، جوان عورتیں، مرد —— یہاں تک کہ چرند پرند بھی جس مٹی میں رسے بسے ہیں، وہ اپنے طبیعی مظاہر اور اپنی باطنی دنیا کے ساتھ سامنے آئی ہے —— بیدی کی بصیرت اس جھنڈ کا احاطہ اس طرح کرتی ہے کہ ان کی تصویریں الگ الگ بھی روشن ہوتی ہیں، اور ان سے ایک مونتاج بھی بنتا ہے، اس سے ان کرداروں کے علاوہ بیدی کی اپنی نظر اور طرزِ احساس کے بہت سے بھید کھلتے ہیں۔ ان کرداروں کی سانجھی میں شامل پرانے راگ حال کی سنگتی میں گم نہیں ہوتے۔ ان کرداروں کے تعصبات، ترجیحات، فطرت اور کائنات اور ماحول سے ان کے رشتوں کی گرہ آپ ہی آپ کھلتی جاتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ تمام کردار، ان کرداروں کے پاؤں سے لپٹی ہوئی زمین اور ان کے سروں پر چھایا ہوا آسمان ایک ساتھ یہ کہانی سنا رہے ہیں۔ ان کرداروں میں سب سے خاموش اور سب سے زیادہ پُر شور کردار وہ میلی سی بوسیدہ چادر ہے جسے بیدی نے بات کرنا سکھایا ہے۔ سنّاٹے سے مماثل اس آواز میں ہماری روح اور روایت کے پچھلے تمام جگوں کی گونج شامل ہے۔

قرۃ العین حیدر: تاریخ سے مابعد التاریخ تک

قرۃ العین حیدر کی پہلی تین کتابیں — "ستاروں سے آگے" "شیشے کے گھر" اور "میرے بھی صنم خانے" اردو فکشن کی روایت میں اس حسیت کا اوّلین نقش کہی جاسکتی ہیں جسے نئے ادبی روایت کی پہچان سمجھا گیا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جس حسیت کو قبولیت آنے والے زمانے میں ملنے والی تھی، اسے گئے گزرے زمانوں کا حوالہ قرار دیا گیا۔ گویا کہ قرۃ العین حیدر کی بصیرت ایک ساتھ وقت کے دو الگ الگ دائروں میں گردش کرتی ہے مگر یہ دونوں دائرے ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے کا مفہوم متعین کرتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ ماضی اور مستقبل میں بہ ظاہر جو دوری دکھائی دیتی ہے وہ (ایک وسیع انسانی سطح پر) فقط نگاہ کا دھوکا ہے۔

لیکن قرۃ العین حیدر کی تحریروں کے بارے میں، ایک تاثر جو شروع میں قائم ہوا تھا، اب تک برقرار ہے — یہ کہ قرۃ العین حیدر کے بنیادی سروکار، تاریخ سے ان کے نہایت گہرے شغف کے باجوود تاریخ کی گرفت سے آزاد ہیں۔ اسی وجہ سے قرۃ العین حیدر کی فکر اور تخلیقی مؤقف کے سلسلے میں طرح طرح کی غلط فہمیاں بھی پیدا ہوئیں اور نظریاتی تنازعوں سے اپنا دامن بچائے رکھنے کے بعد بھی قرۃ العین حیدر کی بصیرت پر نظریے کے محاذ سے مسلسل حملے کیے جاتے رہے۔

ایک لفظ جو ہمارے زمانے کی سماجی لفظیات میں خاصا نا مقبول ہے وہ نوسٹلجیا ہے۔ فیشن زدہ ریڈیکلزم اس لفظ سے بہت خفا رہتی ہے اور ترقی پسندی کا رسمی تصور رکھنے والے نوسٹلجیا کو ایک طرح کا شرعی عیب سمجھتے ہیں۔ میں اس وقت نئی تاریخیت، یا نئی حسیت کے زمانی رابطوں کی بحث میں الجھنا نہیں چاہتا۔ تاہم یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ فکشن کی سرشت میں یادوں کا عمل سے وابستگی کا عنصر ناگزیر ہوتا ہے۔ تجربہ جب تک یاد نہ بنے اس کے تخلیقی خدو خال متعین نہیں ہوتے۔ قرۃ العین حیدر گئے دنوں کی یاد اور حاضر وقت کے تجربے میں تعلق کی ایسی کڑیاں تلاش کر لیتی ہے۔ جو یاد اور تجربے اور امکان یا اندیشے کا ایک سلسلہ بناتی ہیں ــــ ان کڑیوں کے بغیر، وقت جو گزر گیا اور وقت جو سامنے ہے اور وقت جو آگے آئے گا ــــ ان سب کی ایک ملی جلی، ہمہ گیر تصویر مرتب ہو ہی نہیں سکتی تھی۔ اس مسئلے کا تجزیہ کرتے ہوئے، آٹھ نو برس پہلے ایک مضمون میں یہ عرض کر چکا ہوں کہ ''قرۃ العین حیدر کے کردار گزرے ہوئے وقت کو یاد کرتے ہیں تو اس لیے کہ اسی بہانے حاضر کے خساروں کی یاد دلا سکیں۔ وقت کے گرداب میں انہوں نے کیا کھویا ہے اور کیا پایا ہے۔، اس کا کچھ حساب کر سکیں۔ یہ کردار نہ تو مراجعت کے طلب گار ہیں، نہ انقلابی مگر بہت حساس ہیں۔ ایک رفتار پیما کی طرح۔ ان کی حیثیت ایسے نازک آلوں کی ہے جو موسم کی تبدیلی اور وقت کے ایک منطقے میں درجۂ حرارت کے اتار چڑھاؤ کی خبر دیتے ہیں۔'' یعنی یہ کہ ماضی کی یاد معاصر تاریخ کے آشوب میں گھرے ہوئے انسان کے لیے ایک اخلاقی ضرورت بھی ہوتی ہے۔ ان یادوں سے رشتہ صرف جذباتی اور نفسیاتی نہیں ہوتا نہ ہی یہ کہ یادوں سے وابستگی محض کسی داخلی مجبوری کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ وابستگی ایک طرح کی ذہنی اور فکری احتیاج ہے، ایک سوچا سمجھا انتخاب۔ ماضی سے نرا جذباتی تعلق ایک مریضانہ تصور کو جنم دیتا ہے اور کسی بھی حسیت کو اپنے زمانے اور اپنے بعد آنے والے زمانے کے لیے بے معنی بنا دیتا ہے۔ اس بے معنویت کا حاصل روایتی قسم کے تاریخی ناول ہوتے ہیں۔ مجھ پر تو اس لمحے کے خیال سے بھی وحشت طاری ہو جاتی ہے جس میں صادق صدیقی اور نسیم حجازی کی ''تاریخیت'' وقت اور قدروں کے مفہوم کی تلاش کا وسیلہ بن کر سامنے آئی۔ ظاہر ہے کہ قرۃ العین حیدر کی بصیرت تاریخیت کے اس معیار سے کوئی ربط نہیں رکھتی۔

بالفرض ایسا ہوتا تو اپنے تخلیقی سفر کے ایک دم ابتدائی مرحلے میں قرۃ العین حیدر اپنے ترقی پسند معاصرین کے غم وغصہ کا اس طرح شکار نہ بنتیں۔ ان اصحاب کے اختلاف کا تو بنیادی سبب ہی یہ تھا کہ وہ قرۃ العین حیدر کی حسیت کو اپنے حال اور مستقبل دونوں کی تفہیم وتعبیر کے معاملے میں مہلک قرار دیتے تھے۔ اسے اپنے محدود مقاصد کو غذا فراہم کرنے والی عقلیت کے منافی سمجھتے تھے اور اس حسیت کی فکری اساس کے پھیلاؤ سے پریشان ہوتے تھے۔

بے شک قرۃ العین حیدر تاریخ سے، گم گشتہ منظروں اور چہروں سے، ان حقیقتوں سے جو تاریخ کی مہملیت کے نتیجے میں ہر روز پہلے سے زیادہ بے اثر ہوتی جاتی ہیں، ایک مضبوط فکری رابطہ رکھتی ہیں۔ مگر، ہر کھوجانے والی چیز نہ تو بے جان ہوتی ہے نہ بے معنی۔ اشیاء اپنے تصور کے واسطے سے اور افراد یا واقعات اپنی یادوں کے واقعے سے بھی باقی رہتے ہیں۔ ان ہی سطحوں پر انسانی تجربہ، انسانی ہستی کے اختصار اور وجود کی فنا پذیری کے باوجود وقت کے معین حصار کو توڑتا ہے اور اس کی معنویت، اس کی زمانی اور مکانی محور سے ٹوٹنے کے بعد محفوظ رہتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے تاریخ سے انسانی تجربے کی ان ہی سطحوں پر مکالمہ کیا ہے۔ وقت کے جبر اور اسرار کو موضوع بنانے والی اپنی ابتدائی کہانیوں سے لے کر ''گردش رنگ چمن'' تک قرۃ العین حیدر نے تاریخ کے کئی ادوار، تاریخ سے وابستہ کئی واقعات، اشخاص اور تاریخی ارتقاء کے کئی مدارج سے بندھی ہوئی تہذیبوں اور وارداتوں کو ایک نیا تخلیقی فورمیٹ (Format) دینے کی کوشش کی ہے۔ اس معاملے میں ان کے موضوعات کی رنگارنگی اور ان کا فکری تنوع بھی قابل توجہ ہے۔ قدیم مصری تہذیب، وسطی یورپ کی عیسائی تہذیب، وسط ایشیا کی اسلامی متصوفانہ روایت، انبیائے بنی اسرائیل سے وابستہ زمانوں کے روایت۔ ان سب کے ذہنی، جذباتی اور طبعی مناسبات الگ الگ ہیں۔ متعلقات مختلف ہیں۔ آس پاس کے ماحول پر نظر ڈالیں تو قدیم ہندوستانی تہذیب سلاطین اور مغلوں کے زمانے کی ہند اسلامی تہذیب، پھر برٹش انڈیا کے دور سے تعلق رکھنے والی ہند یوروپی تہذیب کی بھی اپنی اپنی انفرادیتیں ہیں۔ ان سب کے اجتماع سے ایک دلچسپ موزیک بنتا ہے۔ ان سب میں رنگوں کے باہمی اختلاف، تضاد، یہاں تک کہ تصادم کی صورتیں بھی تواتر کے ساتھ سامنے آتی ہیں۔ مگر قرۃ العین حیدر کی

بصیرت اس حیران کن رنگا رنگی کا احاطہ ایک سے تخلیقی اعتماد کے ساتھ کرتی ہے۔ روشنی کی رفتار، اعترافات سینٹ فلورا آف جارجیا ملفوظات حاجی گل بابا بیک تاشی، آئینہ فروش ظہر کوراں، اور پھر ''آگ کا دریا'' اور ''آخر شب کے ہمسفر'' اور ''گردش رنگ چمن'' اور ''کار جہاں دراز ہے'' ان سب کی مشترکہ کائنات میں اشیا اور اشخاص اور اقدار اور رویوں کا کیسا ناقابل حساب ہجوم یک جا نظر آتا ہے۔ ان میں شکلوں کی، جذبوں کی، خیالوں کی اور زمانوں کی کتنی دوریاں ہیں۔ اردو فکشن کی تاریخ میں قرۃ العین حیدر اس لحاظ سے بے مثال ہیں کہ ان کی رینج Range تک کوئی اور لکھنے والا نہیں پہنچتا۔ میں قرۃ العین حیدر کے اس وصف کو ایک اور زاویے سے بھی دیکھتا ہوں۔ ان کے مشاہدے میں وسعت کے ساتھ ساتھ ارتکاز بھی بہت ہے۔ کسی لمحے یا انسانی صورت حال کو برتتے وقت قرۃ العین حیدر اس کی تمام جزئیات پر نظر رکھتی ہیں اور ذرا ذرا سی باتوں اور معمولی چیزوں کے بیان سے بڑی سچائیوں تک پہنچنے کا راستہ نکال لیتی ہیں۔ گویا کہ ان کی خواب پرستی اور رومانیت حال کے ایک ہمہ گیر ادراک میں کبھی کسی قسم کی کمی یا رکاوٹ نہیں آنے دیتی۔ اب اسی کے ساتھ ساتھ قرۃ العین حیدر کے بے کنار تخیل اور ان کے بصری حافظے کی غیر معمولی سرگرمی کو قیاس کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کس مہارت کے ساتھ تجربے میں اور تصور میں یا مشاہدے میں اور تخیل میں رشتے قائم کرلیتی ہیں۔ حواس اور بصیرتوں کا دو طرفہ سفر تجربے اور تصور یا مشاہدے اور تخیل کی یگانگت کے ذریعے حال اور ماضی دونوں کو نئے معنی پہناتا ہے۔ تخلیقی اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس طرح قرۃ العین حیدر کے فنی عمل کی ایک نئی سطح بھی دریافت ہوتی ہے۔ انتظار حسین نے ''ادب جنگ کے بعد'' نامی ایک مضمون میں (فنون: لاہور، فروری مارچ ۱۹۶۶ء) یہ بات کہی تھی کہ ''زمین بہت پرانی سہی مگر انسانی وارداتوں کے اثر میں آکر بار بار وہ قالب بدلتی ہے۔ اور نئی حقیقت بن جاتی ہے۔'' چناں چہ ماضی اس حد تک ماضی نہیں ہے جیسا کہ دکھائی دیتا ہے۔ نہ ہی حال میں سب کچھ حال کا ہوتا ہے۔ یہ تو بس سمتوں کی الٹ پھیر ہے ورنہ سلسلہ ایک ہی ہے۔ اسی لیے یونگ کے اس قول پر توجہ ناگزیر ہے کہ وہ تمام باتیں جو آج ہمیں سب سے زیادہ اچھی اور قیمتی لگتی ہیں۔ نہایت اچھی زبان میں اب سے پہلے کہی جاچکی ہیں۔'' ظاہر میں جو منظر ایک

دوسرے سے قطعاً مختلف نظر آتے ہیں۔ اس کے باطن میں اتر کر دیکھا جائے تو پتہ چلے گا کہ اختلاف نظر کی اصل وجہ ہمیں ان منظروں کی بجائے ان کی طرف اپنے رویوں میں دریافت کرنی چاہیے۔ قرۃ العین حیدر کے رویے میں وقت کے دو مختلف منطقوں کی طرف اگر ایک سی قبولیت نہ ہوتی تو وہ یا تو صرف مورّخ بن کر رہ جاتیں یا صرف وقائع نویس۔ ان کی کہانیوں اور ناولوں میں تاریخ سے شغف جن مقامات پر ضرورت سے زیادہ نمایاں ہوتا ہے وہاں بھی تاریخ اُن تک ایک واردات کی صورت پہنچتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو فکشن لکھتے وقت تاریخ کو اس درجہ ڈھیل دینے کا کوئی جواز بھی نہیں تھا۔ قرۃ العین حیدر نے کم و بیش ان تمام تہذیبوں کو ایک نئی استعاراتی جہت دی ہے جو تاریخ کے مختلف زمانوں میں ابھریں اور ڈوبیں مگر ڈوبنے کے بعد بھی وقت کی بساط پر اُن کی آمد و رفت کے نشانات دکھائی دیتے ہیں۔ برصغیر ہندو پاک کی تاریخ کے حساب سے دیکھا جائے تو تقسیم سے پہلے کے پانچ ہزار برسوں سے لے کر بنگلہ دیش کے قیام تک، اور ایک خاندان کے قصے سے لے کر ایک وسیع اور کثیر الجہات اجتماعی کلچر کے بناؤ اور بگاڑ تک، قرۃ العین حیدر نے شخصی اور اجتماعی تاریخ کے تقریباً تمام اہم واقعات کو رجسٹر کیا ہے، لیکن ظاہر ہے تاریخ کہیں بھی ان کے لیے مقصود بالذات نہیں ہوتی۔ وہ تاریخ کی مدد سے اپنی حسیت کا تناظر (Perspective) ترتیب دیتی ہیں۔ پھر اپنے تخلیقی مقاصد تک رسائی کی خاطر وہ اس تناظر کے ساتھ ماورائے تاریخ جستجو کے سفر پر نکل جاتی ہیں۔ پس یہ کہنا چاہیے کہ قرۃ العین حیدر کا اصل سروکار اتنا تاریخ (history) سے نہیں جتنا کہ مابعد التاریخ (Metahistory) سے ہے۔ تناظر کی اسی وسعت نے قرۃ العین حیدر کے ناولوں اور کم و بیش تمام قابل ذکر کہانیوں کو ایک وسیع کینوس مہیا کیا ہے۔ ایک کردار کئی زمانوں میں سانس لیتا ہے۔ ایک واقعہ تاریخ کے کئی ادوار کا احاطہ کرتا ہے۔ ایک واردات زمان کے علاوہ مکان (Space) کے مختلف دائروں کو اپنا حوالہ بناتی ہے۔ ایک سلسلہ ماضی سے حال تک اور حال سے مستقبل تک پھیلتا چلا جاتا ہے۔ قرۃ العین حیدر ڈوبتے اور ابھرتے ہوئے احساسات اور جذبوں کی ایک ہی لڑی میں مختلف زمانوں اور مقامات سے ماخوذ صداقتوں کو پروتی جاتی ہیں۔ اس معاملے میں نہ تو قرۃ العین حیدر جلد بازی سے کام لیتی ہیں نہ ان کے کردار، کیوں کہ وقت کا

دریا تھم تھم کر بہتا ہے اور بڑے چھوٹے واقعات مقدرات کی طرح بڑے خاموشی کے ساتھ سامنے آتے ہیں اور گم ہوتے جاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی بصیرت گم شدہ واقعات اور افراد کو نئے سرے سے ڈھونڈ نکالتی ہے اور اپنے تخلیقی تخیل کی وساطت سے ان میں زندگی کی حرکت اور حرارت کے نئے نشان دریافت کر لیتی ہے۔ ان کا جادوئی لمس تاریخ کو تاریخ نہیں رہنے دیتا۔ کم سے کم اردو فکشن کی حد تک یہ صورت حال بہت عام نہیں ہے۔ تاریخ سے مابعد التاریخ تک ذہنی جذباتی، تخلیقی اور تہذیبی بصیرتوں کا ایک پُر پیچ سلسلہ بنتا ہے۔ اس سلسلے کی پے چیدگی کو ذہن میں رکھے بغیر نہ تو قرۃ العین حیدر کی مجموعی بصیرت کو سمجھا جا سکتا ہے نہ تاریخ اور بعد التاریخ کے مسئلے کو۔

قرۃ العین حیدر: آخرِ شب کے ہم سفر

تاریخ کے حوالے سے کہانی ترتیب دینا آسان بھی ہے اور دشوار طلب بھی۔ آسان یوں کہ اس طرح کہانی کا خام مواد لکھنے والے کے شعور کی دسترس میں ہوتا ہے اور اس کی تلاش کے لیے اسے بہ ظاہر کوئی زحمت نہیں اٹھانی پڑتی۔ جذبے کی ایک ذرا سی آمیزش سے وہ کھینچ تان کر اس مواد کو ایک قصے کی شکل دے دیتا ہے اور علماء کے ایک حلقہ سے تاریخی شعور کی داد پاتا ہے۔ مگر ظاہر ہے کہ کہانی لکھنے والا نہ مؤرخ ہوتا ہے نہ جذبہ فروش۔ چناں چہ اس کے مسئلے محض بنیادی مواد کی فراہمی کے ساتھ ختم نہیں ہوجاتے۔ سچ تو یہ ہے کہ اس کی آزمائشوں کا سلسلہ محرک واقعے، صورت حال یا تجربے کی شناخت کے بعد ہی شروع ہوتا ہے اور وہ وقت کی پیشانی پر چمکتے ہوئے اس واقعے یا تجربے کو ایک معین دائرے سے نکالنے کی خاطر طرح طرح کے جتن کرتا ہے۔ زماں اور مکاں دونوں کے حدود میں رہتے ہوئے بھی وہ ان کی سطح سے ارتفاع کی کوشش کرتا ہے اور اس طرح اپنے شعور کی گرفت میں آنے والے وقت کو ایک نیا مفہوم دیتا ہے۔ ادب کے اساتذہ اور پیشہ ور نقاد ایک زمانے سے یہ دہراتے آرہے ہیں کہ افسانہ یا ناول اور تاریخ میں بس اتنا سا فرق ہے کہ مورخ ناموں مقامات اور سنین کی صحت کے ساتھ واقعات ترتیب دیتا ہے اور قصہ گو یہی واقعات فرضی کرداروں اور جگہوں سے منسوب کردیتا ہے۔ لیکن

ظاہر ہے کہ یہ مسئلہ اتنا آسان نہیں کہ اس نوع کی سادہ ذہنی کے ساتھ سمجھ لیا جائے۔ تاریخ کی روشنی میں نہائے ہوئے کسی ایسے تجربے کو جس کی تمام تفصیلات سامنے ہوں، ایک تخلیقی تجربے کی سطح تک لے جانا خاصا دشوار طلب کام ہے اور اس سلسلے میں لکھنے والے کو جو ہفت خواں سر کرنے ہوتے ہیں ان کی روداد بہت طویل ہے۔ قرۃ العین حیدر کے معاملے میں تو یہ مسئلہ کچھ اور بھی پے چیدہ ہو جاتا ہے۔ انھوں نے پہلی بار اردو میں رزمیہ کی سطح کے ناول لکھے ہیں۔ چناں چہ ان کے ناولوں کی جہتیں بھی کثیر ہیں۔ پھر انھوں نے رزمیہ کی سطح سے قطع نظر، اپنے لیے جان بوجھ کر کچھ اور مشکلیں بھی پیدا کی ہیں۔ نہ تو ان کا زماں کا تصور سیدھا سادا اور یک رخا ہے کہ وقت کے کسی ایک منطقے یا انسانی مقدّر کے کسی ایک دائرے کی جزئیات کا سلسلہ ترتیب دے کر ایک کہانی بنالیں، نہ ہی وہ تاریخ کو سماجی حقیقت نگاری کے ترجمانوں کی صورت محض تاریخ تک محدود رکھنے پر قانع ہیں۔ انھوں نے وقت کی حدوں کو توڑ کر تاریخ اور اساطیر کے ایک نئے رشتے کی دریافت کی ہے اور معلوم و مانوس واقعات وحوادث کو بھی ایک انوکھی اور پُراسرار اساطیری جہت سے ہمکنار کیا ہے۔ جب ہی تو ان کے کردار ماضی اور حال کے خانوں میں ایک سی سہولت اور آزادی کے ساتھ آتے جاتے دکھائی دیتے ہیں اور بہ ظاہر گزری ہوئی انسانی صورت حال سے وابستہ مقدّرات کی گونج موجود کے ساتھ آئندہ زمانوں کی سمت بھی رواں دواں نظر آتی ہے۔ یہ سفر انسانی مقدّرات کے ساتھ ساتھ ایک پے چیدہ کار مصنف کی بصیرت اور ایک ہمہ گیر شعور کا سفر ہے۔ چناں چہ اپنی تمام تر تاریخیت کے باوجود "آخر شب کے ہم سفر" تاریخی ناول نہیں ہے۔ میں تو مصنفہ کے دوسرے ناول "کار جہاں دراز ہے" کو بھی ایک سوانحی یا تاریخی ناول سمجھنے کی جسارت نہیں کرسکتا۔ پھر یہ بھی ہے کہ ادب کے قاری کا مطالبہ قصہ گو سے یہ نہیں ہوتا کہ وہ اس تک صحیح معلومات کی رسائی کا فرض انجام دے۔ مسئلہ معلومات کے بجائے اس شش جہت اور پُرپیچ اور ایک ساتھ تاریخی زماں کی پابند اور اس سے ماورا اکائی کا ہے جو مختلف النوع حقائق کے آمیزے سے ظہور پذیر ہوتی ہے۔ جو تاریخ، فلسفہ، عمرانیات، مذہب، سائنس اور نفسیات، غرض کہ ان تمام سرچشموں سے فیض یاب ہوتی ہے اور کسی نہ کسی سطح پر ان کے تجزیے کی تابع بھی ہوسکتی ہے۔ مگر ادب کے قاری کا کام یہ نہیں کہ اس وحدت کو ٹکڑوں

میں تقسیم کر کے، ایک دو چار ٹکڑے اٹھا کر کتب خانوں یا تجربہ گاہوں کی خلوت میں اس کا علمی تجزیہ کرنے بیٹھ جائے۔ اس طرح اس وحدت کے جمالیاتی بعد سے، جو اس کی اساس ہے، یا اس کی تخلیقی معنویت سے جو اس کا کردار ہے، شناسائی تو دور کی بات ہے۔ علم یا معلومات کے حصول کی توقع بھی بے سود ہے۔ ایسے قاری کو ادب کی تفہیم یا تنقید کا عذاب مول لینے کے بجائے کوئی اور مفید مشغلہ اختیار کرنا چاہیے کہ ادب معلومات کا پشتارہ نہیں بلکہ ایک ایسی بسیط صداقت کی کلید ہے جو محض علوم کے قفل کھولنے کے کام نہیں آسکتی۔

پھر، جیسا کہ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں، قرۃ العین حیدر نے افسانے اور حقیقت کے حدود کو گڈمڈ کر کے ایک ایسی صداقت کا ہیولیٰ تیار کیا ہے جس کی تقویم نہ تو صرف فنی معیاروں کی وساطت سے ممکن ہے نہ محض علمی اور فکری بنیادوں پر۔ یہاں ایلیٹ کی اس بات کو دہرانے کی ضرورت نہیں کہ بڑے ادبی کارنامے صرف ادبی معیاروں کی روشنی میں نہیں سمجھے جاسکتے اور قاری کے لیے ایک بڑے چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کی تفہیم کے لیے قاری کو ادب کی بنیادی جمالیات سے آگے علم اور فکر کی ایسی تمام دنیاؤں میں بھٹکنا پڑتا ہے جن سے انسانی وجود کی کائنات اصغر کے کسی نہ کسی گوشے، اس کی ذات سے وابستہ کسی نہ کسی جہت کی ہزار شیوہ سچائی کا سراغ ملتا ہے۔ جب تک ایک بسیط اور ہمہ گیر نقطۂ نظر کی رہ نمائی اختیار نہ کی جائے اس کائنات کا کوئی نہ کوئی گوشہ نظر سے اوجھل رہ جائے گا۔ ایسی صورت میں ان قارئین کی حالت تو قابل رحم ہے جو ناول کے موضوع کا سرا تمام تر محض تاریخی وقائع کے روشنی میں اس کی صحت اور عدم صحت کا سوال لے بیٹھے ہیں۔ اوّل تو کسی ادب پارے کے ضمن میں صرف اس نوع کی بحث اٹھانا ایک زبردست بدتوفیقی ہے دوسرے یہ کہ خود تاریخ کا تصور یا تاریخیت کا مسئلہ ہمارے زمانے میں اس منزل سے بہت آگے جا چکا ہے جس کے نشانات ہمیں ڈاکٹر ایشوری پرشاد کی کتابوں یا بی اے کے امتحان میں کامیابی کی کنجی کے طور پر بازار میں ڈھیروں کے حساب سے ملنے والے نوٹس کے صفحات پر ملتے ہیں۔ ناول اوّل و آخر افراد کا یا افراد ہی کی وساطت سے کسی عہد کے نفسیاتی اور جذباتی ماحول کا افسانہ ہوتا ہے۔ تاریخ اپنی ہو یا ایک دور کی، ناول کے کرداروں کے باطن کی اوٹ پر اس کے خدوخال ابھرتے ہیں اور یہ دنیا، بہرحال، ایک

انتہائی پے چیدہ، پُر اسرار اور باہمی تضادات کی گونج میں لپٹی ہوئی دنیا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے حقیقت نگاری کے مروجہ اسالیب کے بجائے جو اسلوب اختیار کیا ہے، ہر چند کہ میں اسے بھی ایک طرح کی حقیقت نگاری سے تعبیر کرتا ہوں، مگر اس کی نوعیت سماجی کے بجائے نفسیاتی ہے۔ حقیقت نگاری کا یہ طور انسان کے باطن میں ان علاقوں کے وجود کی نفی نہیں کرتا جن تک رسائی شاید صرف کھلی آنکھوں کے ذریعہ ممکن نہیں یا بالفاظ دیگر ہم خارجی حقائق کی سطحیت کا حجاب اٹھائے بغیر جن تک نہیں پہنچ سکتے۔ یہ نہ تو رومانیت ہے، نہ خالی خولی تخیل پرستی، بلکہ دراصل حقیقت کے مفہوم کی توسیع کا عمل ہے یا ایک ایسی جستجو جس کا سفر کسی بندھے ٹکے، یک رخے، مانوس اور معلوم راستے پر نہیں ہوتا۔

شاید اسی لیے ''آخر شب کے ہم سفر'' یا قرۃ العین حیدر کے مجموعی تخلیقی رویے پر سب سے زیادہ شدت کے ساتھ اعتراض انہیں لوگوں نے کیا ہے جو حقیقت کی تعریف کا سبق جیتی جاگتی انسانی کائنات کے بجائے لینن ازم اور مارکسزم کی مبادیات کے صفحات سے حاصل کرتے ہیں اور اپنی دین داری کے جوش میں اس سچائی کو بھی فراموش کر دیتے ہیں کہ خود مارکس نے تاریخ کے جس تصور کی تشکیل کی تھی اس کا اطلاق وہ آنکھیں بند کر کے ادب پاروں پر نہیں کرتا، نہ ہی یہ کہ اس نے ادب میں یونانی، انگریزی اور فرانسیسی مشاہیر کے مطالعے ان ممالک کی تاریخ سے واقفیت بہم پہچانے کے لیے کیے تھے۔

یہ ساری گفتگو فکشن کی جمالیات کے چند انتہائی اساسی اور ابتدائی اصولوں سے متعلق ہے اور ''آخر شب کے ہم سفر'' کے تذکرے میں اس کا جواز یوں نکلتا ہے کہ خیر سے اردو کے بعض نقاد ہر ناول کو ناول سے زیادہ ایک تاریخی دستاویز سمجھ بیٹھے ہیں۔ میں تو ان سے اتفاق کرنے پر بھی آمادہ ہوں اور اس واقعے کا منکر بھی نہیں کہ بلاشبہ یہ ناول ایک واضح تاریخی بنیاد رکھتا ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ تاریخ کا مفہوم اگر محض خارج کی دنیا کے کسی سلسلۂ واقعات تک محدود کر دیا جائے تو کیا اس سے تاریخ کی بنیادی سچائیوں کی شناخت ممکن ہو سکے گی؟ شاید کبھی نہیں۔ مصنفہ نے کتاب کے پیش لفظ کا پہلا جملہ اس طرح لکھا ہے کہ ''بنگال کی دہشت پسند اور انقلابی تحریک، ۱۹۴۲ء کا اندولن، مطالبۂ پاکستان تقسیم اور قیام بنگلہ دیش کے تناظر میں لکھے ہوئے اس

ناول کے تمام کردار قطعی فرضی ہیں۔" (نقل مطابق اصل) یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ مصنفہ نے ایک عہد کی تاریخ کے بجائے اس کے تناظر کو پیش نظر رکھا ہے اور تناظر صرف واقعات کے عمل سے علاقہ نہیں رکھتا۔ جب تک کہ اس عہد کے انسانوں یا اس کی فضا میں سانس لینے والے کرداروں کے ردعمل کو بھی ذہن میں نہ رکھا جائے تناظر کی اصطلاح کا مفہوم صاف نہیں ہوتا۔ قرۃ العین حیدر نے اگر کسی سکہ بند تصور یا معینہ منشور کی روشنی میں اس ردعمل کو سمجھنے کی کوشش کی ہوتی تو یہ ناول ایک سیدھا سا تاریخی ناول بن کر رہ جاتا یا پھر اس عہد کے مرکز جو (Centripetal) کی دستاویز جس کی وساطت سے قومی زندگی کے ایک اہم موڑ پر برپا ہونے والے ہنگاموں تک تو پہنچا جا سکتا تھا مگر مختلف انسانی روابط کی شکست، رویوں کے تصادم اور من کی دنیا میں چھپی ہوئی ان ہولناک حقیقتوں کی دریافت ممکن نہ ہوتی جو انسانی تجربات کو ایک پائیدار معنویت سے ہمکنار کرتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں ان حقیقتوں کی دریافت بھی یک سُرے کرداروں کی مدد سے کرنے کے بجائے ایسے افراد کے ذریعہ کی ہے جو Types نہیں ہیں۔ ان میں اکثریت ایسے کرداروں کی ہے جن کے عمل اور ردعمل میں اسے عہد کے مرکز گریز (Centrifugal) تصورات کا عکس بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ رویہ ان کرداروں کو خود کار بھی بناتا ہے۔ اور ان کی ذہنی وجذباتی آزادی کا تحفظ بھی کرتا ہے۔ دیپالی، اومارائے، جہاں آرا، ناصرہ، یاسمین، نواب قمر الزماں اور پادری بنرجی، یہ سب کے سب اگر کسی اجتماعی رویے کی ترجمانی کرتے بھی ہیں تو ایک ذاتی اور شخصی سطح پر، جو حالات کے جبر کو ایک اختیار کی حیثیت سے قبول کرتے ہیں اور اپنے عمل میں کسی دوسرے کردار کی ترجیحات کے پابند نظر نہیں آتے۔ ان کا تعلق معاشرے کے مختلف طبقوں اور قدروں سے ہے اور ایک ہی نقطے پر ان کے اجتماع کا سبب صرف یہ ہے کہ یہ سب کے سب اپنی اپنی سطح پر وقت کی ایک ہی ڈور سے بندھے ہوئے ہیں۔ ہم ان کی رفاقت میں اس زندگی تک بھی پہنچتے ہیں جو بنگال کی دھرتی کے مانوس رنگ اور مہک، اس کے باغوں، بنوں، ندیوں اور دیہاتوں، اس کی پس ماندگی اور افلاس اور اس کے عوامی کلچر کی الم آلود مسرتوں اور زماں آزمودہ اندوہ سے عبارت ہے۔ اور اس زندگی تک بھی

جس سے بنگال کے اشرافیہ طبقے کی آرزوؤں اور خوابوں اور اقدار بلکہ اس کے پورے اسلوب زندگی کے معانی کا تعین ہوتا ہے۔ مجھے اُن سادہ لوح قارئین پر حیرت ہوتی ہے کہ جو ناول میں جزئیات کے بیان یا کرداروں کے متعلقات کی روداد کو محض ایک پس منظر کا شناس نامہ سمجھتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ اشیاء، اسما اور مظاہر کی وہ شکلیں جو ناول میں کرداروں کے عمل کی زمین تیار کرتی ہیں ان کی حیثیت صرف پس منظر کی نہیں ہوتی۔ نغمے کی ایک لہر، درختوں کے جھنڈ سے نمودار ہوتی ہوئی پرندے کی ایک چیخ، پودے اور پھول اور حویلیاں اور جھونپڑے کھیت اور ندیاں، غرض یہ کہ پس منظر کا کام دینے والے تمام مظاہر اور اشیا بھی اپنی اپنی جگہ پر ایک کردار کی صورت قصے کے عمل ہی کا ایک حصہ ہوتے ہیں۔ چناں چہ پس منظر بھی پیش منظر ہی کی ایک جہت ہے۔ ہم اسے نظر انداز کر کے ان کرداروں کی سائکی کو سمجھنے میں ناکام رہ جائیں گے جن کے وجود کی تکمیل ہی دراصل اس ''پس منظر'' سے ان کے روابط کی بنیاد پر ہوتی ہے اور جو اپنے گردوپیش کی کائنات سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور اس پر اثر انداز بھی۔ میں تو کسی سمجھ دار مورخ سے بھی اس حقیقت کے انکار کی توقع نہیں رکھتا، چہ جائیکہ کسی تخلیقی آدمی سے۔ اس ناول میں قرۃ العین حیدر کی سب سے بڑی قوت یہی ہے کہ انھوں نے اپنے حواس کی گرفت میں آنے والے ہر منظر، مظہر اور کردار کی انفرادیت اور اس کے تفاعل کی آزادی کا تحفظ کیا ہے اور اس طرح ایک ایسی کائنات کا نقشہ جمایا جو نہ تو صرف خارجی ہے، نہ محض باطنی۔ اس کے لیے انھوں نے تاریخی شواہد سے بھی مدد لی ہے اور ان کی تہہ میں چھپی ہوئی ان صداقتوں کا سراغ بھی لگایا ہے جو مادّی دنیا کے حقایق اور لکھنے والے کی اپنی تخلیقی جستجو کی یک جائی سے جنم لیتی ہیں، جو بہ یک وقت واقعہ بھی ہوتی ہیں اور کہانی بھی، تاریخ کا حصہ بھی اور اس سے ماورا بھی، چناں چہ انھوں نے بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں کے واقعات میں فرق کی ان منحنی لکیروں کو بھی سامنے رکھا ہے جنھوں نے قومی تحریک کو کبھی ایک دہشت پسندانہ موڑ دیا تو کبھی ایک وسیع تر انقلابی مفہوم۔ اس عہد کے تمام واقعات کہ تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں، اب خارجی سطح پر کسی تبدیلی یا توڑ مروڑ کے متحمل نہیں ہو سکتے تاوقتیکہ لکھنے والا کسی سیاسی تعصب کی تبلیغ و تصدیق کا شوق نہ رکھتا ہو۔ اس ضمن میں قرۃ العین حیدر کا بڑے سے بڑا معترض بھی یہ نہیں کہہ سکتا کہ

ان کا رویہ کسی سیاسی تعصب کی ترسیل کا قصور وار ہے۔ ''آگ کا دریا'' سے ''کار جہاں دراز ہے'' اور ''آخر شب کے ہم سفر'' تک قرۃ العین حیدر نے تاریخ کو ایک تخلیقی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے، ایک ایسے تناظر میں جس کا کوئی مذہب نہیں، کوئی سیاسی عقیدہ نہیں اور کوئی نظریاتی موقف بھی نہیں، بجز اس کے کہ وہ ایک ہمہ گیر انسانی سطح پر مختلف عقاید، مذاہب اور نظریات سے علاقہ رکھنے والے کرداروں کے باطن کی دنیا میں بھٹکتی پھرتی ہیں اور اپنی بصیرت کے آئینے میں اسی دنیا کے ارتعاشات کی عکاسی کے جتن کرتی ہیں۔

سو یہ کہانی ایک ملک کے ایک علاقے کے ایک جیسے کرداروں کی نہیں بلکہ ان کرداروں کی وساطت سے ایک ایسی دنیا کے باشندوں کی سرگزشت ہے جہاں ''لاکھوں برس سے سورج اسی طرح طلوع ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے اور طلوع ـــــ''

یہ جملہ ناول کا اختتامیہ بھی ہے، چناں چہ ادب کے نظریہ باز قارئین جو شعر اور افسانے کو علاج الغربا کے نسخے کے طور پر پڑھنے کے عادی ہیں، انھیں اس بات پر خوش ہونا چاہیے کہ مصنفہ نے ختم کلام لفظ ''طلوع'' پر کیا ہے اور اس طرح قصے کو ایک رجائی جہت میسر آئی ہے۔ ہر چند کہ طلوع و غروب کا یہ تماشا ایک مستقل تسلسل کا خاصہ ہے اور انسان کی ذاتی یا اجتماعی کائنات کی سطح پر تماشے کے یہ دونوں پہلو ایک سی اہمیت رکھتے ہیں اور ایک دوسرے کے معنی بھی متعین کرتے ہیں، تاہم اس سے اس امر کی نشان دہی بھی ہوتی ہے کہ قرۃ العین حیدر نے وقت کے دائرے میں گھرے ہوئے اور اس دائرے کے اطراف عمل کا ایک وسیع تر دائرہ کھینچتے ہوئے انسان کو بھی تسلسل کے ایک ایسے علامیے کی شکل میں دیکھا ہے جس کا خاتمہ کہیں نہیں، جو منزل بھی ہے، مسافر بھی اور جو راہ سفر بھی ہے۔ میرا خیال ہے کہ ناول کے اختتامیے سے نکلتی ہوئی اس جہت کو تیسری دنیا کی جدو جہد اور جستجوے نجات کے تناظر میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ یوں بھی اس ناول میں بنگال کی عوامی زندگی کا انعکاس جس طور پر ہوا ہے وہ بنگال کے اشرافیہ کی زندگی کے ایک متوازی خط سے زیادہ اس مجموعی ماحول کی ایک تہ نشیں اور اضطراب کے ساتھ آہستہ رو اور مستقل موج کی صورت تمام واقعات کا تعاقب کرتی رہتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے کسی جذباتی مبالغے کے بغیر اس زندگی کے لاحقوں پر نظر ڈالی ہے۔ شاید اسی لیے ان کا رویہ

زیادہ حقیقت پسندانہ اور معروضی نیز فکری اعتبار سے ترقی پسندوں کی نسبت زیادہ معنی خیز اور پے چیدہ بھی دکھائی دیتا ہے۔ قصہ گو اگر جذبات سے مغلوب ہو جائے تو نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کی توجہ سامنے سے ہٹ کر آپ اپنی ذات پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ اس طرح واقعات اور کرداروں کی شکل بھی بگڑتی ہے اور خود قصہ گو بھی ایک طرح کی چھچلی خود تزئینی کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ خود تزئینی اس سے فکر کی صلابت چھین لیتی ہے اور اس کے الفاظ غباروں کی صورت ایک مصنوعی اور کم مایہ جسامت اختیار کر لیتے ہیں۔ بصیرت پوز بن جاتی ہے اور حواس کا دائرہ محدود ہو جاتا ہے۔ پھر اس کی گرفت میں جو بھی واقعہ یا کردار آتا ہے اس کی ہیئت توازن اور تناسب سے یکسر عاری ہو کر اپنی فطری قوت کھو بیٹھتی ہے اور اس سے وابستہ عمل کا پورا سلسلہ حقیقت کے بجائے ایک بے روح فریب کی روداد نظر آتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ناول کے واقعات اور کرداروں سے ایک جذباتی فاصلہ قائم رکھا ہے چناں چہ وہ اپنے حقیقی تناظر میں خود کو نمایاں کرتے جاتے ہیں، بہت خاموشی اور متانت کے ساتھ اور بہ ظاہر مصنف کے اشتراک کے بغیر۔ اس طرح تمام واقعات اور کرداروں کو اس معین سطح پر بھی ابھرنے کا موقع ملا ہے جو اس عہد کی تاریخ سے عبارت ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اسے ایک تخلیقی بُعد یوں عطا کیا ہے کہ واقعات اور کرداروں کے عمل کی روداد محض ان کے خارجی اور طبعی تحرک تک محدود نہیں رکھی ہے۔ نہ ہی ان کی معنویت کا سرا صرف اس عہد کے شور شرابے میں ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے جسے برصغیر کی تاریخ کے ایک مربوط دور کا نام دیا جا سکے۔ اس موڑ پر قرۃ العین حیدر نے کمال چابکدستی کا ثبوت دیا ہے اور اپنی تخلیقی ہنر مندی سے ایسے کرداروں کو، جن پر ایک مخصوص عہد کے معاشرتی ماحول اور اس سے وابستہ واقعات کی تاریخ سایہ فگن ہے، ایک متحرک علامیہ بنا دیا ہے۔ یہ دراصل تاریخ زماں کو زیر کرنے کی ایک خلاّقانہ جستجو ہے جس کی مثال ہمیں کسی مخصوص عہد کے مخصوص واقعات سے منسلک اردو کے کسی اور ناول میں نہیں ملتی۔

ایک قصہ گو کی حیثیت سے بھی قرۃ العین حیدر اس ناول میں ایک نئے آہنگ کا پتہ دیتی ہیں۔ انھوں نے اپنے کرداروں کی جذباتی زندگی کے شدت آثار لمحوں کی جانب نگاہ پھیرے

بغیر اپنے وژن کی طہارت قائم رکھی ہے۔ ان کی معروضیت ایسے لمحوں کی دہشت اور شدت کی نفی نہیں کرتی لیکن ان کے انعکاس کی خاطر اپنے ردعمل کا بے محابا اظہار بھی نہیں کرتی۔ بیان کا جو ڈھب انھوں نے اس ناول میں اختیار کیا ہے وہ نہ تجریدی ہے، نہ علامتی، تاہم ناول کا پورا قصہ ایک قائم بالذات علامت کی شکل میں بھی ابھرتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک خودکار کیمرے کی آنکھ منظر اور پس منظر دونوں کا ایک ساتھ احاطہ کرتی ہے اور واقعات وافراد کے خارج اور باطن کی دوئی کو مٹا کر اس وحدت کو اپنی گرفت میں لیتی ہے جو حقیقت کی دونوں سطحوں، یعنی بیرونی اور نفسیاتی پر ایک ساتھ سرگرمِ سفر ہے۔ جب ہی تو ان کے کرداروں کی ''بدی'' ہمیں متنفر اور متحیر نہیں کرتی، نہ ہی ہم ان کی ''نیکی'' سے مرعوب اور مغلوب ہوتے ہیں۔ پھر ان کی بصیرت کے ساتھ ساتھ ان کے بیان کا ڈھنگ اور لب ولہجہ بھی ایک آزمودہ کار غیر جانب داری، انسانی مسائل کے تئیں ایک نیم فلسفیانہ رویے کا پتہ دیتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے بیک وقت انھیں ایک معروض اور ایک موضوع کے طور پر دیکھنے کی کوشش کی ہے چناں چہ جو حقیقت سامنے آتی ہے ہمیں اپنی دیدہ و نادیدہ کائنات سے ایک ساتھ روشناس کراتی ہے۔ تمام کردار اپنے عمل میں خود کو منکشف کرتے ہیں اور مصنفہ کی جانب سے کسی فلسفہ طرازی کے بغیر محض اپنے حسّی کوائف کے ذریعہ قاری کو انسانی تجربے کے ان علاقوں تک لے جاتے ہیں جن میں زندگی کے اسرار اور اس کے فلسفیانہ ابعاد کا سراغ ملتا ہے۔ وارث علوی نے بہت صحیح کہا تھا کہ قرۃ لعین حیدر موڈ کو فلسفے میں بدلنے کی غیر معمولی مہارت رکھتی ہیں۔ اس سے انسانی تجربے کی پے چیدگی پر ان کی گرفت کے ساتھ ساتھ ان کے بیان کی گہرائی اور لسانی ہنرمندی کا پتہ بھی چلتا ہے۔ وہ کبھی ایک چھوٹے سے مکالمے میں، کبھی کرداروں کے متعلقات یا مظاہر کی ایک تخلیقی ترتیب سے ایک گہری نفسیاتی فضا خلق کرتی ہیں اور یہ سب کچھ اتنی خاموشی کے ساتھ ہوتا ہے کہ قاری نہ تو ان کی ترجیحات کا اندازہ لگا پاتا ہے نہ قصے کی فضا میں انتشار اور برہمی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

''آخر شب کے ہم سفر'' میں تو یہ صورت حال اور زیادہ ابھر کر سامنے آئی ہے۔ بیانیہ کا جو آہنگ انھوں نے قصے کے آغاز میں اختیار کیا ہے وہ اختتام تک برقرار رہتا ہے، ہر چند کہ آخری ابواب میں واقعات کی رفتار بہت تیز ہوگئی ہے اور ذہنی وجذباتی تضادات کا عمل پہلے

سے کہیں زیادہ روشن اور واضح ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہی ہے کہ قرۃ العین حیدر نے حالت و وقائع کی تبدیلی کے باوجود بیان کی سطح اور قصے کی بُنت کے معاملے میں کسی تبدیلی کو راہ نہیں دی ہے اور ایک سی جذباتی لاتعلقی کے ساتھ کمال و زوال کے ازلی اور ابدی تماشے کا مشاہدہ کیا ہے۔

کچھ لوگ اس بات پر خفا ہوتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر ایسے ہر تماشے کا سرا تقسیم کے المیے سے کیوں جوڑ دیتی ہیں اور برسہا برس پرانا یہ مقولہ اس طرح بیان کرتے ہیں گویا کوئی خبر دے رہے ہیں کہ "تاریخ اپنے آپ کو دہراتی نہیں۔" ان کے جواب میں ناصر کاظمی نے ایک بار پلٹ کر یہ سوال پوچھ لیا تھا کہ آخر "احمق بار بار کیوں پیدا ہوتے ہیں؟"

قرۃ العین حیدر: چاندنی بیگم

اردو فکشن کی روایت میں "آگ کا دریا" نے کم وبیش ایک دیو مالا کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ فکشن کی تنقید اور خود قرۃ العین حیدر کے تجزیے میں "آگ کا دریا" ایک مرکزی حوالہ بن چکا ہے اور اس کے اشاعت کے بعد وجود میں آنے والے تقریباً تمام اہم ناول اس حوالے کے اثر سے آزاد نہیں ہو سکے ہیں۔ "آگ کا دریا" کے بعد قرۃ العین حیدر کے جو ناول شائع ہوئے ان کی وضعیں، موضوعاتی کینوس، اسالیب اور زمانی و مکانی رابطے ایک دوسرے سے بہت مختلف رہے ہیں۔ مثال کے طور پر "آخر شب کے ہم سفر"، "کار جہاں دراز ہے"، "گردش رنگ چمن" اور "چاندنی بیگم" کی دنیائے انسانی تجربے کی الگ الگ سطحوں پر آباد ہیں مگر ان کا جائزہ لیتے وقت، ہمارے احساسات پر "آگ کا دریا" کا سایہ اتنا گہرا ہوتا ہے کہ ہم ان ناولوں کو ان کی اپنی شرطوں پر سمجھنے میں تقریباً ناکام رہ جاتے ہیں۔ انتظار حسین، عبداللہ حسین، جمیلہ ہاشمی کے مطالعے میں بھی "آگ کا دریا" نے قدم قدم پر رکاوٹیں کھڑی کی ہیں اور اس کا اثر اردو فکشن کی پوری تنقید پر پڑا ہے۔ اس صورت حال سے جہاں ایک طرف "آگ کا دریا" کی بڑائی ظاہر ہوتی ہے وہیں ہماری تنقید کے عجز اور معذوری کا بھی کچھ اظہار ہوتا ہے۔

ابھی کچھ دنوں پہلے تک ''ستاروں سے آگے'' اور ''شیشے کے گھر'' کو اردو افسانے کی تاریخ میں نئی حسیت کے اولین اشاروں سے تعبیر کیا جاتا تھا۔ اسی طرح ''آگ کا دریا'' اردو ناول کی تاریخ میں ایک نئی روایت کے آغاز کا اشاریہ تھا۔ غرض کہ اردو افسانے اور ناول دونوں کی روایت کا ایک نیا سیاق قرۃ العین حیدر سے منسوب کیا جاتا تھا اور یہ کہا جاتا تھا کہ قرۃ العین حیدر کے شعور میں ہمیں اپنے عصر کی بصیرت کا پہلا سراغ ملتا ہے۔ جدیدیت کے میلان کی شروعات، اردو فکشن کے سیاق میں، ہم قرۃ العین حیدر سے کرتے آئے ہیں، یہاں تک کہ پہلی جنگ عظیم اور اس عالم گیر واردات کے پس منظر میں رونما ہونے والے فکشن کے سب سے معروف حوالے، جیمس جوائس کی یولیسز کے بعد اردو میں ہماری نگاہ سب سے پہلے قرۃ العین حیدر پر ہی ٹھہرتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ، اب یہ بھی کہا جانے لگا ہے کہ اردو فکشن میں مابعد جدیت کے اوّلین نشانات ہمیں قرۃ العین حیدر کے یہاں ملتے ہیں۔ دوسرے لفظ میں یہ کہ قرۃ العین حیدر جدید بھی ہیں اور مابعد جدید بھی۔

اس فیصلے کو قبول کرنے میں مجھے تامل ہرگز نہ ہوتا اگر اردو میں مابعد جدیدیت کے ساتھ سن ۱۹۸۰ء کے آس پاس کی میخ نہ لگا دی گئی ہوتی اور اس پر اصرار نہ کیا جاتا کہ جدیدیت اب قصۂ پارینہ بن چکی ہے اور تنقید کا ایک ''نیا'' ڈسکورس قائم ہو چکا ہے۔ اصطلاح گزیدہ تنقید کی سب سے بڑی خرابی یہی ہوتی ہے کہ وہ آزادانہ طور پر سوچنے کی طاقت کھو بیٹھتی ہے اور بغیر سوچے سمجھے ایک نئی ادبی ٹرمنالوجی (Terminology) کے سامنے گھٹنے ٹیک دیتی ہے۔ ایک ہی لکھنے والے کو، ایک ہی سانس میں جدید اور مابعد جدید قرار دینے کا صاف مطلب یہ نکلتا ہے کہ تعین قدر کے اس عمل میں زمانی سیاق کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہے اور جدیدیت کی طرح مابعد جدیدیت بھی ایک فکری رویہ ہے، ایک طرزِ احساس ہے جس کی دریافت جدید دور اور ماقبل جدید دور کے لکھنے والوں کے یہاں بھی کی جا سکتی ہے۔

خیر، یہ ایک الگ مسئلہ ہے اور حقیقتاً صرف اس لیے پیدا ہوا ہے کہ اردو میں جدیدیت کے جس مفہوم نے رواج پایا تھا، وہ بہت محدود اور ادھورا تھا۔ اس کے گم شدہ حصوں پر نظر اب اس لیے پڑ رہی ہے کہ اصطلاح کی ماری ہوئی نئی تنقید جو اپنے معاصر ادب کے تجربوں کو سمیٹنے

میں ناکام رہی، اب اپنی غلطیوں کا جواز پیدا کررہی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے بارے میں بھی ہماری تنقید کا فکری تناظر اسی طرح محدود، یکساں اور سرسری رہا ہے چناں چہ ''آگ کا دریا'' کے بعد کے ناولوں کا مطالعہ بھی بالعموم ''آگ کا دریا'' ہی کے حساب سے کیا جاتا رہا اور ان میں کسی ''مختلف عنصر'' کی دریافت ممکن نہیں ہوسکی۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ بعد کے تمام ناول آگ کا دریا کے مقابلے میں صرف اس وجہ سے کم تر درجے، کے ٹھہرے کہ ان میں کینوس سمٹا ہوا دکھائی دیا۔ ظاہر ہے کہ ''آگ کا دریا'' کسی رزمیاتی جہتیں، کرداروں کی ویسی کثرت اور پلاٹ کا ویسا پھیلاؤ قرۃ العین حیدر کے دوسرے ناولوں میں نہیں ملتا۔ اس کے علاوہ Irony اور Cwit ایک عنصر، جس پر ''آگ کا دریا'' میں رومانیت کی دھند چھائی ہوئی تھی، ''آخر شب کے ہم سفر'' سے لے کر چاندنی بیگم تک بہ تدریج نمایاں ہوتی رہی ہے۔ اور چوں کہ اس عنصر کی گرفت میں ہماری کچھ سکہ بند قسم کی ترجیحات بھی آتی رہیں اس لیے قرۃ العین حیدر سے اصولی اور نظریاتی اختلاف رکھنے والے نقادوں نے اس عنصر کی طرف سے یکسر آنکھیں پھیر لیں اور ''آگ کا دریا'' کے بعد کے ہر ناول کو بہ یک جنبش قلم کم رتبہ ٹھہرادیا۔

ڈاکٹر محمد حسن کو ''آخر شب کے ہم سفر'' میں صرف ناسٹیلجا، رومانیت اور تکرار کا تماشا نظر آیا۔ رویے کی یہ زیادتی سب سے زیادہ ''چاندنی بیگم'' کے سلسلے میں سامنے آئی۔ یہ ناول ۱۹۹۰ء میں پہلی بار شایع ہوا تھا اور ہر چند کہ اس کا ہندی ترجمہ بھی چھپ چکا ہے، مگر قرۃ العین حیدر کے تمام ناولوں میں سب سے کم توجہ ''چاندنی بیگم'' پر صرف کی گئی۔ کسی قابل ذکر مضمون کی بات تو الگ رہی، اس ناول کو قرۃ العین حیدر کے فن پر گفتگو میں ایک عام حوالے کی حیثیت بھی نہیں مل سکی۔ ''چاندنی بیگم'' کی کم سے کم دو خوبیاں ایسی تھیں جن پر تفصیلی بحث ہونی چاہیے تھی اور جو تناسب کے اعتبار سے دوسرے تمام ناولوں کی بہ نسبت اس ناول میں زیادہ نمایاں ہیں۔ ایک تو انسانی سوز اور دردمندی کا وہ پہلو جو عام انسانوں کی زندگی سے علاقہ رکھتا ہے۔ دوسرے تاریخ کی سمجھ میں آنے والی اور مانوس منطق کے بجائے محض اچانک واقعات اور ناقابل فہم اتفاقات کے نتیجے میں ہستی کے یکسر تبدیل ہوتے ہوئے محور کا تصور۔ گویا ''چاندنی بیگم'' کے واسطے سے حقیقت کی طرف قرۃ العین حیدر کا ایک بار پھر رویہ، ایک نیا تصور حیات اور ایک مختلف

تہذیبی اور ثقافتی تناظر سامنے آیا ہے۔ سب سے بڑا اعتراض "چاندنی بیگم" پر یہ کیا گیا کہ چار سو پچیس صفحات پر پھیلے ہوئے اس ناول میں قصہ ابھی ایک سو چونسٹھ صفحے تک ہی پہنچا تھا کہ ناول کی ہیروئن ہمیشہ کے لیے رخصت ہوگئی۔ یعنی یہ کہ اس کے بعد، نصف سے زیادہ ان ناول میں فقط زبردستی کی کھینچ تان ہے اور بات بن نہیں سکی ہے۔ اس اعتراض کے جواب میں قرۃ العین حیدر نے دو اہم باتوں کی طرف توجہ دلانی چاہی ہے۔ ایک تو یہ کہ ـــ

> جس طرح ہندوستانی عوام، فارمولا فلم پسند کرتے ہیں، ہمارے اہل دانش بھی کیا فارمولا ناول پڑھنا چاہتے ہیں؟ یعنی اگر ہیروئن شروع ہی میں چل بسی تو کہانی آخر تک کیسے چلے گی؟ لیکن سینما کے ناظرین مطمئن بیٹھے رہتے ہیں کیوں کہ وہ جانتے ہیں کہ وہ موت غلط فہمی ہے۔ ہیروئن پھر نمودار ہو جائے گی۔
>
> تو اگر چاندنی بیگم آخر تک زندہ نہیں رہتی تو وہ ہیروئن نہیں ہے اور اگر مرکزی کردار نہیں ہے تو ناول کا نام چاندنی بیگم کیوں؟
>
> اور ایک ہیروئن نہیں تو کیا پانچ ہیں؟ یا ان میں سے کوئی اینٹی ہیروئن ہے؟

(ایوان اردو، دہلی، اکتوبر ۱۹۹۱ء)

> اور دوسرا یہ کہ ـــ "زمین اور اس کی ملکیت اس پہلو دار ناول کا بنیادی استعارہ ہے جو پہلے باب کے تعارفی پیراگراف سے لے کر آخری صفحے تک موجود ہے۔ اس کے ساتھ ہی ارتقا کا عمل، پیہم تغیر، تبدیلی، تخریب و تجدید و تعمیر اور فطرت سے انسان کے اٹوٹ سمبندھ کی اشاریت خاصی واضح ہے۔"

(ایوانِ اردو، دہلی، اکتوبر ۱۹۹۱ء)

اس طرح دیکھا جائے تو قرۃ العین حیدر نے "چاندنی بیگم" میں تجربے اور تصور کی ایک نئی سطح، ایک نئی تخلیقی جہت تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے پچھلے ناولوں کی طرح یہ ناول بھی بادی النظر میں Situational ہے اور انسانی مقدرات اور صورت حال سے بندھا ہوا، لیکن اس کا مجموعی ماحول اور فکری بنت، اس کے ساتھ ساتھ قصے میں واقعات کی نوعیت اور

رفتار بہت مختلف رہی ہے۔ ''دل ربا'' اور ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو'' سے مماثل ثقافتی سیاق کے باوجود ''چاندنی بیگم'' کی دنیا بھی خاصی بدلی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس میں واردات اور تجربے کی صورتیں پچھلے تمام ناولوں سے زیادہ متعین، نوکیلی اور ٹھوس ہیں اور داخلی منظرنامے کے بیان سے زیادہ اس ناول میں قرۃ العین حیدر کی توجہ ایک پوری طرح جیتی جاگتی زندگی کو واقعات کے خاکے میں منتقل کردینے پر رہی ہے۔

قرۃ العین حیدر کی حسیت میں تبدیلی کا یہ عمل بڑی حد تک خاموش اور مبہم رہا ہے۔ ہمارے لکھنے والوں میں اکثریت ایسوں کی ہے جو وقت کے ساتھ بدلتے کم ہیں، تبدیلی کا اعلان زیادہ کرتے ہیں۔ شخصیت میں گہرائی ہو تو تبدیلی بھی ایک تسلسل بن جاتی ہے اور اپنے رویوں میں رونما ہونے والے فرق کی نشان دہی کے لیے اصطلاحوں کا سہارا نہیں لیتی۔ مگر اس گہرائی کو پانے کے لیے بصیرت کی جو خود مختاری درکار ہوتی ہے اس کی مثالیں ہمارے لکھنے والوں کے یہاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ اس مسئلے پر قرۃ العین حیدر کے حوالے سے غور کیا جائے تو ایک دل چسپ روداد مرتب ہوتی ہے، رنگا رنگ اور تغیر پذیر۔ ''میرے بھی صنم خانے'' کی اشاعت جس دور میں ہوئی وہ خوابوں کی تعاقب اور آدرشوں کے پرستش کا دور تھا۔ چناں چہ، اس دور کے بیش تر لکھنے والوں کی طرح، قرۃ العین حیدر کی بصیرت بھی بہت آزاد نظر نہیں آتی۔ چاندنی بیگم کی اشاعت کے وقت صورت حال، ظاہر ہے کہ پہلی جیسی نہیں رہی۔ اب اپنی کہانی سے ایک غیر مشروط تعلق کے اظہار میں لکھنے والا نہ تو جھجکتا ہے، نہ پشیمان ہوتا ہے۔ پچھلے تیس پینتس برسوں میں جس ادبی کلچر کو فروغ پانے کا موقع ملا ہے اس کی سب سے بڑی پہچان اس کی آزادہ روی رہی ہے۔ یہ کلچر اپنے انسانی سروکار، اپنی حقیقت پسندی اور اپنی اخلاقیات پر اصرار کے باوجود اوپر سے عاید کی جانے والی تمام پابندیوں سے انکار کرتا ہے۔ انسان کے حال اور آئندہ کی بابت اپنی تشویش کے اظہار یا اپنی پہچان قائم کرنے کے پھیر میں لکھنے والے کو کسی بیرونی سند کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔

اس پوری مدت میں جس ادبی روایت کی تشکیل ہوئی، اس کے واسطے ادب تخلیق کرنے والے کی ترجیحات اور پڑھنے والے کے تقاضوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ احساس بھی قائم ہوسکتا

ہے کہ مصنف اور قاری، دونوں تبدیل ہوئے ہیں۔ یہ ضروری ہے کہ لکھنے والوں اور پڑھنے والوں کی اکثریت نے تبدیلی کے اس عمل کو صرف رسماً قبول کیا ہے۔ اسی لیے اس کا حلیہ بدلا کم اور بگڑا زیادہ ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو ہمارے ادیب اپنے خود ساختہ اور پسندیدہ رویوں سے اتنی جلدی دست کش نہ ہوتے، نہ جدیدیت سے آگے مابعد جدیدیت، کا قلعہ فتح کرنے کا اس طرح اعلان کیا جاتا اور نہ ہی ادب میں اور ادب کے قاری میں ایسی سرد اور سنگین دوری پیدا ہوئی ہوتی۔ کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ دونوں ایک دوسرے سے اکتائے ہوئے ہیں اور انسانی تجربے کی مشترکہ وراثت بھی انھیں ایک دوسرے سے مکالمے پر آمادہ نہیں کر پاتی۔

اب اس قصے سے الگ ہوکر، ہم قرۃ العین حیدر کے تخلیقی رابطوں پر دھیان دیں تو ایک اور سچائی سامنے آتی ہے، حسیت کے ارتقا کی ایک ایسی روداد جس میں قرۃ العین حیدر کا کوئی ہم عصران سے مماثل یا ان کا ہم پلہ نہیں ٹھہرتا۔ ''میرے بھی صنم خانے'' سے لے کر ''چاندنی بیگم'' تک، ان کی حسیت کا سفر بہت پُر پیچ رہا ہے۔ ''سفینۂ غم'' دل کو وارث علوی نے ایک حوصلہ شکن تجربے کا نام دیا تھا۔ سو اُس سے قطع نظر کر کے، ''آگ کا دریا''، ''آخرِ شب کے ہم سفر''، ''کارِ جہاں دراز ہے''، ''گردشِ رنگِ چمن'' اور ''چاندنی بیگم'' پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ تمام ناول اپنی اپنی ایک علاحدہ اور خود کفیل دنیا رکھتے ہیں اور انھیں صرف ایک مجموعی تاثر کی روشنی میں یا ایک دوسرے کے حساب سے دیکھنا درست نہیں ہوگا۔ ان کتابوں کے باطنی اور بیرونی مظاہر ایک دوسرے کے لیے بڑی حد تک اجنبی رہے ہیں۔ فضا اور ماحول، کرداروں کی ذہنی، جذباتی اور طبقاتی سطحیں، ثقافتیں اور زمانے کی گردشوں کے محور مسلسل تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ ان قصوں کے کردار وقت سے معاشرے سے اور کائنات سے اپنے تعلقات کی نوعیت بھی تبدیل کرتے رہے ہیں۔ رنگا رنگی کے اس ہجوم میں قرۃ العین حیدر نہ تو اپنی بصیرت کے بنیادی مراکز سے دور ہوتی ہیں، نہ ہی مختلف زمانوں کے مطالبات کی ادائیگی کے ساتھ، ان کی اپنی پہچان میں بھی کوئی بڑا فرق آیا ہے۔ ہر تبدیلی کو، بہ ہر حال، اپنا جواز بھی ساتھ لانا چاہیے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں شروع سے ہی تخلیقی آزادی کا ایک گہرا شعور، ان کے وجدان میں ایک ہمہ گیری اور مشاہدے میں ایک وسعت موجود رہی ہے۔ اسی لیے

''آگ کا دریا'' سے ''گردش رنگ چمن'' تک اور پھر ''چاندنی بیگم'' تک ان کا سفر معمول کے مطابق اور بہ تدریج رہا ہے۔ ایک دوسرے سے متصادم کیفیتیں، بہ ظاہر ایک دوسرے سے الگ دکھائی دینے والے رنگ، احساس کی ایک دوسرے کو کاٹتی ہوئی لہریں ان کے یہاں اس طرح گھل مل جاتی ہیں جس طرح بدلتے ہوئے موسموں کا منظر وقت کے مہیب اور بے کنار پھیلاؤ میں اپنے لیے گنجائش پیدا کر لیتا ہے۔ اس ردّ و بدل سے قرۃ العین حیدر کے تخلیقی انہماک میں کوئی فرق نہیں آتا۔ پرانے قصہ گویوں کے غیر معمولی وقار اور ایک نیم مجذوبانہ استغراق کے ساتھ وہ دھندلی اور روشن، کالی اور سفید تصویروں کے ساتھ ورق الٹتی جاتی ہیں اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس عمل میں وہ نہ تو کہیں جذباتی دکھائی دیتی ہیں نہ حواس کی گرفت میں آنے والی حقیقتوں سے لاتعلق۔ خاص طور پر ''چاندنی بیگم'' میں تو ان کی بصیرت کا توازن اور اظہار و اسلوب کا ضبط و نظم حیرت انگیز ہے۔

زندگی کی دھوپ چھاؤں، تہذیبی اور معاشرتی اکائیوں کی تنظیم اور ابتری کو ایک سی سادگی کے ساتھ قبول کرنے کی یہ صلاحیت قرۃ العین حیدر کے ہم عصر ناول نگاروں سے قطع نظر خود قرۃ العین حیدر کے پچھلے تمام ناولوں کی بہ نسبت چاندنی بیگم میں تقریباً بے مثال ہے۔ انسانی تجربات کی جس بلند اور بھیدوں بھری سطح تک قرۃ العین حیدر کے واسطے سے ہماری رسائی ہوئی ہے، اس کے حساب سے دیکھا جائے تو ان کی تخلیقیت کا یہ منطقہ غیر معمولی ہے۔ یہ منطقہ پر فریب بھی بہت ہے۔ اسی لیے، اس کے اسرار کو سمجھنا سہل بھی نہیں۔ بہتوں کے نزدیک ''آگ کا دریا'' سے ''چاندنی بیگم'' تک قرۃ العین حیدر کے فکشن کی ظاہری صورت اور ساخت میں کوئی قابل ذکر انقلاب رونما نہیں ہوا۔ اور کچھ اصحاب تو اس سے بھی آگے جا کر اب تک یہ کہے جا رہے ہیں کہ قرۃ العین حیدر کے موضوعات اور سروکار کی شناخت اس لیے مشکل نہیں کہ وہ ایک دائرے سے باہر نہیں جاتی۔ اس قسم کی تعبیر ناقص بھی ہوتی ہے اور احمقانہ بھی کہ بہ ظاہر ایک فرد کا وجود بھی، ایک دائرے کا ہی پابند ہوتا ہے۔ اس نکتے کی طرف ''چاندنی بیگم'' میں بہت سے اشارے ملتے ہیں:

الحمدو کہتی ہیں: ''اللہ کی شان دیکھو پھول پتے، درخت، چرند پرند، سب

لاکھوں برس سے ویسن ہیں جیسے تھے۔ لیموں ہے تو اسکی مہک مزا وہی آم ہے۔ جامن ہے۔ کروندہ۔ بھٹا، جو پھل ترکاری چکھو ویسن ——بس آدم زاد خراب ہوگیا۔"

منشی بھوانی شنکر سوختہ کہتے ہیں: ہاں احدو، باجی۔ دنیا مقام عبرت ہے۔ آدمی اپنے آپ کو اچھے برے الفاظ میں، نیک بد اعمال میں ——سُروں میں ڈھال لیتا ہے۔ کبھی بے سرا ہو جاتا ہے۔

الحمدو کہتی ہیں: منشی جی، ہمارے گھر کے پاس امام گنج میں قبرستان ہے۔ ایک بیری ہم نے وہاں ایک مٹی کی خالی ہانڈی پڑی دیکھی تو سوچے منشی جی کہ اس میں کھانا پکایا۔ بھاپ نکل گئی۔ کھانا لوگوں نے کھایا۔ کالی ہانڈی دھودھا کر رکھ دی۔

وکی میاں سے ایک مکالمہ اس طرح ہے:

"پچھلے دس ہزار برس میں" معراج احمد نے کہا—— کبھی کبھی بات بدل بدل بھی تو گئی ہے——"

"لیکن مستند گواہ بھی ڈھونڈنے سے مل سکتے ہیں۔" پنکی نے کہا۔ وکی چونکے——"رومن ٹرمپٹ اور پن پائپ اور بربط اور بطخوں اور بھیڑوں کی ہڈیوں سے بنی وائکنگ بانسریاں——"

"ہڈیوں کی بانسریاں؟ وہ متواتر بج رہی ہیں۔ جب سے انسان پیدا ہوا اور مرا——" معراج احمد نے کہا—— وہ سب پھر چپ ہوگئے۔ کسی نے کتب خانے کا دریچہ اندر سے بند کر دیا۔

اور یہ آخری اقتباس صفیہ کی موت کے بعد کی بات چیت سے ہے——

چار پانچ مسلمان استانیاں قرآن خوانی کے بعد باہر آ کر گھیرے میں

شامل ہوگئیں۔

''اللہ جنت نصیب کرے۔ تین ہفتے کی میری تنخواہ روک رکھی تھی۔''

''آپ تین مہینے غیر حاضر بھی تو رہیں۔''

''اب حساب کتاب کون کرے گا؟ پنکی میاں یا شہلا؟''

''ارے کوثر باجی — ابھی سے یہ قصہ نہ چھیڑیے۔''

''شمیم فاطمہ، جو میری ذمے داریاں ہیں اور اخراجات —''

ترلا جوشی لوگوں کی آمد و رفت دیکھا لیں۔ ہمیشہ ایک جملہ یہ بھی دوہرایا جاتا ہے:

میرے لائق کوئی کام؟ ہر چیز، روٹین ہے۔ زندہ رہنا۔ مرجانا۔ انٹسم سنسکار کتنی بھاری روٹین۔ کال کے نوٹس بورڈ پر چپکا ٹائم ٹیبل!''

تجربات کے تنوع کا رسمی تصور رکھنے والا سوچے گا کہ گھوم پھر کر ایک ہی بات نکلتی ہے — آدم زادوں کا اخلاقی زوال۔ روح کا خالی پن۔ اجتماعی پستی اور وقت کے اندھے سیلاب میں انسان کی بے دست و پائی۔ وہی زندگی اور موت کا تماشا۔ ایک چکر دیوہ، مگر کیا کیا جائے۔ جس طرح زمین اپنے مدار پر گھومتی آرہی ہے اس طرح انسان بھی بناؤ اور بگاڑ، جینے اور مرنے کے ایک روٹین کی قید میں ہے۔ کبھی اپنے آپ کو ''سُر میں ڈھال لیتا ہے۔ کبھی بے سرا ہوجاتا ہے۔'' مٹی کی ہانڈی میں ابال آتا ہے۔ پھر خالی ہانڈی دھودھا کر رکھ دی جاتی ہے۔ ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے۔ ہڈیوں کی بانسریاں کب سے متواتر بجتی چلی آرہی ہیں، اور کتنے راگوں میں۔ سب کچھ کال کے نوٹس بورڈ پر چپکے ہوئے ٹائم ٹیبل کے مطابق ہورہا ہے۔ قرۃ العین محض کچھ لکھنے کے لیے نہیں لکھتیں۔ ان کے پاس کہنے کے لیے کوئی بات ضرور ہوتی ہے اور وہ جانتی ہیں کہ کچھ نہ کہنے کے طریقے زیادہ دیر تک برداشت نہیں کیے جاسکتے۔ ان کی فکر رسمی تنقیدی ضابطوں کی گرفت میں نہیں آتی اور ہم سے اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ اس کے معنی ایک وسیع انسانی تناظر میں متعین کیے جائیں۔ یک ذمے دار لکھنے والے کی طرح وہ ان سچائیوں کی یاد برابر دلاتی رہتی ہیں جنھیں بھلا کر ہم اپنی انسانیت کا مفہوم بھی کھو بیٹھیں گے۔ پھر

بھی، ایک بات اس سلسلے میں ہمیں یاد رکھنی چاہیے۔ یہ کہ اپنے تخلیقی تجربے کا جو خاکہ وہ مرتب یا دریافت کرتی ہیں، بے شک، اس کی اپنی اہمیت ہے اور رکی تنقید انہی سہاروں سے اپنی چمک دمک قائم رکھتی ہے، مگر عام قاری کے سامنے یہ سوال ہوتا ہے کہ اس پورے تجربے میں اس کی شرکت کن سطحوں پر ہو۔ مصنف کے تخلیقی طریق کار کو سمجھے بغیر اس شرکت کا کچھ مطلب نہیں نکلتا۔ لیکن، صرف اس طریق کار کی آ گہی بھی کافی نہیں ہے کیوں کہ قرۃ العین حیدر کی سطح کا لکھنے والا اپنی بیانیہ حکمت عملی کو ہی مقصود بالذات نہیں بناتا۔ اسے غرض اس بات سے ہوتی ہے کہ اپنے تجربے کو وہ قاری کے شعور میں اس تجربے کی لسانی، فکری، جذباتی، تہذیبی، اخلاقی اور جمالیاتی پرتوں کے ساتھ منتقل کرے۔ اسے اقدار کے ایک تصوّر تک لے جائے۔ اس پر معمولات میں گھری ہوئی زندگی کے ایک نئے کشف کی صورت میں وارد ہو۔

چاندنی بیگم میں ۱۹۴۷ء سے اب تک کے مسلمان معاشرے کو درپیش مسئلے — متروکہ جائدادیں، خاندانوں کی تقسیم، ہجرت، خاتمۂ زمین داری، کلچرل زوال اور شرفا کے خاندانوں کی مشکلات، ایک نو دولتے طبقے کا ظہور، صارفیت کے فروغ کے ساتھ ایک ''نئے نظام اقدار'' کی تعمیر، پیٹرو ڈالر کی وبا، کلچر ہائی جیک، اَن تھک جھگڑے، ایک انحطاط پذیر سیاسی کلچر کے پیدا کردہ سوالات — ان سب پر نظر ڈالی گئی ہے۔ ماضی اور حال کی گڈمڈ ہوتی ہوئی حدوں کا مذہبی پہلو، رسوم، روایات، عرس کی تقریبات اور ترقی کی گرد میں گم ہوتی ہوئی صورتوں — میراثی، بھانڈ، بھاٹ، مغلانیاں — ان سب کے واسطے سے حقیقی اور علامتی دونوں سطحوں پر ایک ساتھ سامنے لایا گیا ہے۔ واقعات رمزیے بھی ہیں اور آج کا پورا معاشرہ اپنی سچائیوں کے ساتھ ایک عجیب و غریب قومی تمثیل۔ قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں زبان اور بیان کے وسائل کو بھی بڑی مہارت کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ ان کے بہت سے جملے اور مکالمے صرف برائے بیان نہیں آئے ہیں، انھیں معنی سے معمور ایک تخلیقی حربے کے طور پر بھی برتا گیا ہے۔ ان میں کہیں متانت اور گمبھیرتا ہے، کہیں طنز اور شوخی، معاشرتی سیاق کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ لفظ بھی اپنے آپ کو اندر سے بدلتے جاتے ہیں۔ مجرد بیانات سے زیادہ توجہ یہاں ٹھوس، ارضی اور جان دار استعاروں پر کی گئی ہے اسی لیے ''چاندنی بیگم'' میں عام انسانی صورت حال کہیں بھی باتوں سے

بوجھل نہیں ہونے پاتی:

''گل عباس دس سال کی تھی جب — ہم حنیفن بوا کے ساتھ یہاں آئے تھے، بمبئی جانے سے پہلے—''

''ہاں۔ جرمن کی لڑائی چل رہی تھی— اور ممتاز شانتی کی نسبت—''

''گلاب فلمی ویلن کی موہن کی طرح اینڈ کر چلتے ہوئے وارد ہو چکے تھے۔— کٹوردان اور نان کی پوٹلی ماں کے سامنے رکھی۔ باپ کی بات سن کر بولے—'' واہ ابا واہ، بہت اچھے۔ یہ سالے اشراف مردار خورتہیں بیت اور نیتا لوگ۔ ڈھونگی، لٹیرے۔ بے گناہوں کو پل کی پل میں یہ سالے بھنوا ڈالیں۔ حرام کی کمائی یہ کھائیں۔ ڈوم ہم کھلائیں۔''

اس کا باپ، بھائی مکہ مدینہ میں ایرکنڈیشنڈ گاڑیاں ڈرائیو کرنے چلا گیا ہے۔ حاجی لوگ بوہے سے فلائی کرتا ہے— بازی گر بولا— ٹھیک ہے۔ مگر میاں بھائی کو اسلام کی شان اونٹ ہی میں دکھتا ہے۔ اونٹ اور کھجور کا پیڑ اس کی آنکھ کی پتلی میں کھڑا ہے—''

سیاہ مخملیس ٹوپی اتار کر عمر رسیدہ جن خاں نے سر پر ہاتھ پھیرا۔'' بالے میاں کی بیرق کے میلے، ہماری طرف بھی جگہ جگہ ہوئیں مگر— ٹیلی ویژن سے ہماری بدھیا بیٹھ گئی— کلیر شریف کی نوچندی میں مشہور عالم ناچ گانا ہوتا تھا ایک زمانے سے— لوجی، دس پندرہ سال ادھر مولویوں نے اسے بھی بند کرادیا—''

ماسٹر جی نے خاموشی کے ساتھ اظہار افسوس کیا۔

''اور سرکار ریچھ بندر نچانے والوں کو پیرس بھیج رہی ہے۔''

''فاران میں نوچندی بھی ہونے لگی؟''

''نہیں صاحب۔ ہندوستانی میلہ۔ ڈھول۔ تاشے۔ نفیری جنگلیوں کے اچھل کود، ہیوڑنیں، پہاڑنیں سب چلی جارہی ہیں۔''

"قرآن شریف میں باری تعالیٰ فرماتا ہے کہ ہم زمانے کے لوگوں میں ادلا بدلا کرتے ہیں۔" جمن خاں آنکھ بند کر کے جھوم گئے۔ پھر بولے۔ "حق ہے — تو ماسٹر، پھر ہوا بٹوارہ۔ منشی جی کی آل اولاد چلی گئی پاکستان۔ اب دیکھو تو قلعہ کھنڈر اور اس کے اندر جنگل کھڑا تھا۔"

"جمن خاں" موگرے نے بہت گہری سانس بھری۔" ہمارے تمہارے اندر بھی جنگل کھڑے ہیں۔"

شور مچاتی چڑیاں درختوں کی طرف آ رہی تھیں۔

"دکی ماموں کہتے ہیں پرندوں میں بھی پیغمبر آتے ہوں گے۔"

"انھیں پیغمبروں کی ضرورت نہیں۔" لیلےٰ نے پلکوں پر انگلیاں پھیریں — "میں جنگلوں میں بہت رہی ہوں۔"

اس طرح کے نکات اور حوالوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے، چاندنی بیگم کو دیکھا جائے تو قرۃ العین حیدر کے تخلیقی رویوں اور رابطوں کی ایک نئی دستاویز سامنے آتی ہے۔ ایک بہت بھری پری، آباد، حقیقی اور رنگا رنگ دنیا جہاں تصورات پر چہروں اور واقعات اور تجربوں کی نشانیاں ثبت ہیں۔ جہاں مشاہدہ احساسات میں گم نہیں ہوتا۔ جہاں زمین ہماری قدموں کے نیچے بھی ہوتی ہے اور آنکھوں کے سامنے بھی۔ قرۃ العین حیدر کی بصیرت کے پیمانے اور وسیلے نہیں بدلے۔ مگر ان سے کام لینے کا طریقہ ضرور بدلا ہے۔ حقیقتوں کا ادراک اب قرۃ العین حیدر نے اپنی قائم کردہ روایت کے اثر سے نکل ایک نئی سطح پر کرنا چاہا ہے۔ اسی لیے، "آگ کا دریا" کو اردو فکشن کی تاریخ کا سب سے بڑا سنگ میل مان لینے کے باوجود میں اسے ایک گزرے ہوئے اور دور افتادہ تجربے کے طور پر دیکھتا ہوں۔ "آخر شب کے ہم سفر"، "کار جہاں دراز ہے"، "گردش رنگ چمن" اور "چاندنی بیگم" میں قرۃ العین حیدر نے زندگی کے اسرار اور تخلیقی تجربے کی کچھ ایسی جہتیں دریافت کی ہیں، ایسی صورتیں جمع کی ہیں جن کا سراغ "آگ کا دریا" میں نہیں ملتا۔ ان کے رویوں میں اور فن کارانہ برتاؤ میں تبدیلی کا عمل اتنا دھیما اور پیچیدہ رہا ہے کہ ہم اسے تبدیلی کے طور پر اکثر دیکھ نہیں پاتے۔ بس اس کے نقطۂ نظر اور موضوع کی اوپری پر

توں میں الجھ کر رہ جاتے ہیں۔ تحت الارض ارتعاشات ہماری گرفت میں نہیں آتے۔

میں ''چاندنی بیگم'' کو قرۃ العین حیدر کی حسیت کے سفر اور اردو فکشن کی تاریخ میں ایک نئے واقعے کے طور پر دیکھتا ہوں۔ ''چاندنی بیگم'' سے پہلے ناولوں میں اس واقعے کا ایک پس منظر، ایک عقبی پردہ تو دکھائی دیا تھا مگر تجربے کی یہ نئی سطح اچھی طرح کھل کر سامنے نہیں آئی تھی۔ ''دل ربا'' اور ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو'' بڑے کینوس کی تصویروں پر داد بیداد اور فلسفہ طرازی کے ہنگامے میں پیچھے جا پڑے۔ ''چاندنی بیگم''، قرۃ العین حیدر کی تحریروں کے سیاق میں، ایک بھولی ہوئی بات کو یاد دلانے کا بہت موثر اور طاقت ور ذریعہ بن کر سامنے آئی، اور یہ کتاب اس حقیقت پر اصرار کرتی ہے کہ قرۃ العین حیدر کی بصیرت کا سلسلہ ''آگ کا دریا'' سے آگے بھی پھیلا ہوا ہے، ایک منفرد معاشرتی اور تخلیقی تجربے کی شکل میں۔ اس تجربے کی کڑیاں ہماری علاقائی زبانوں کے ادب کی روایت، ہماری لوک روایت سے جا ملی ہیں۔ مشرقی بیانیے اور مشرق کی قصہ گوئی کے آلات اور اسلحے، آداب اور طور طریقے اس کے اپنے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے حوالے سے مغربی افکار اور اسالیب پر طبع آزمائی بہت ہوچکی۔ ہمارے فکشن پر مغرب کے اثرات، بے شک، پڑتے رہے ہیں۔ مگر قرۃ العین حیدر کے معاملے میں خرابی یہ پیدا ہوئی کہ ہم لوگ آزاد تلازمہ خیال اور شعور کی رو کے مباحث میں ضرورت سے کچھ زیادہ الجھ گئے، کبھی کبھی تو ان کا مطلب اور مفہوم اچھی طرح سمجھے بغیر۔ اسی لیے قرۃ العین حیدر کی تحریریں آج بھی، بہت سے سادہ لوح ناقدین کو مغرب کی روایت میں الجھی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ ''کارِ جہاں دراز'' ہے میں قرۃ العین نے اس دیو مالا (Myth) کو توڑنے کی کوشش کی تھی۔ ''چاندنی بیگم'' ان کے اپنے قائم کیے ہوئے فنی ضابطوں، لسانی رویوں اور عادتوں، آزمائے ہوئے اسالیب سے خود کو کچھ اور آزاد کرنے کی ایک کوشش بھی ہے۔ اس کوشش کے آثار ''گردشِ رنگِ چمن'' میں بھی نمایاں ہیں، ہر چند کہ ''دل ربا'' اور ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو'' میں اس کی سطح زیادہ معین اور مرتکز ہے۔ ان میں ہماری عوامی روایت اور حکائی روایت کے عناصر خاصے سرگرم ہیں اور ''چاندنی بیگم'' میں تو ان عناصر کے عمل دخل نے ارضیت کی، فطرت کے مظاہر سے ہم آہنگی کی اور ان سب کے واسطے سے اپنی زندگی اور اپنے وقت کو سمجھنے کا جو

ماحول مرتب کیا ہے، وہ قرۃ العین حیدر کے پچھلے تمام ناولوں سے زیادہ منور ہے۔ موگرا، بیلا، چنبیلی، چاندنی کرداروں کے نام بھی ہیں اور استعارے بھی۔ ان کرداروں کے ساتھ صرف ان ہی کی شبیہیں نہیں ابھرتیں، احساس اور خیال کے کچھ موسم اور دور پاس کی بستیوں میں ایک عنصر کے سادگی سے مالا مال، لاپروائی کے انداز میں بکھری ہوئی کچھ سچائیاں بھی سامنے آتی ہیں۔ یہ زندگی کی عام اور معمولی سطح پر گھنے اور گہرے بھیدوں تک رسائی کا قصہ ہے۔ یہ قصہ اس طور پر ہمیں قرۃ العین حیدر ہی سنا سکتی تھیں۔

انتظار حسین

''جنگل میں ایک درویش کو میں نے دیکھا جو ایک کیکر کے درخت کے نیچے سخت جگہ میں تکلیف سے بیٹھا ہوا تھا۔ میں نے اس کو کہا: اے بھائی، تجھے اس جگہ کس چیز نے بٹھایا ہے جو ایسے توقف سے اس سخت جگہ میں بیٹھا ہے۔ جواب آیا کہ'' مجھے ایک وقت حاصل تھا جس کو اس جگہ میں نے گم کیا ہے۔ اب اس جگہ بیٹھا ہوں اور غم کھا رہا ہوں۔''

شیخ علی ہجویری کے واسطے سے کہانی آگے یہ بتاتی ہے کہ ایک روز اس بزرگ کی دعا سے درویش بالاخر اپنی مراد کو پہنچا۔ گم کیا ہوا وقت اسے مل گیا۔ تس پر بھی درویش وہیں ڈٹا رہا۔ ہٹ دھرمی کا سبب پوچھا گیا تو جواب میں پلٹ کر یہ سوال کیا:'' کیا یہ روا ہے کہ ایسی جگہ کو جہاں میں نے گم کیا ہوا سرمایہ پھر حاصل کیا اور میری محبت کا محل ہے چھوڑ دوں؟'' پھر بولا'' اے شیخ! میں اپنی خاک کو اس جگہ کی خاک میں ملاؤں گا تا کہ قیامت کے دن اس خاک سے سر نکالوں کہ میری محبت اور سرور کا محل ہے۔''

انتظار حسین کا قصہ بھی ایک کھوئے ہوئے وقت اور اس کے آشوب کا قصہ ہے۔ اسے کبھی جو وقت حاصل تھا اور جو اپنے ہی سفر کی گرد میں گم ہو چکا، اسی کے آئینے میں وہ اپنے آپ کو بھی دیکھتا ہے اور اپنے زمانے کو بھی۔ میں نے بہت سے نئے تجربوں کو پرانی تمثیلوں میں جذب ہوتے دیکھا ہے۔ اس وقت بھی انتظار حسین کے بارے میں سوچتے وقت اس درویش کی

یاد آئی — ایک فرق کے ساتھ کہ درویش انجام کار حاضر میں اپنے گم شدہ زمانوں کو ایک بار پھر سے پا گیا۔ یہ الگ بات کہ اس حصول کے بعد حاضر کی نوعیت بھی اس کے تئیں تبدیل ہوگئی۔ وہ جو غم کھانے کا محل تھا دارالسرور بن گیا، جب کہ انتظار حسین نے بے حصولی کو مقدر جانا۔ پھر بڑے جتنوں سے اسے اپنے لیے گوارا بنایا۔ سو وہ حاضر کا اثبات چاہے نہ کرتا ہو، شکایت کے سوقیانہ چلن سے بھی اس نے سروکار نہ رکھا۔ ناکامیوں سے کام لینے کا یہ ڈھب اس کے مقدر کو کشف المحجوب کے درویش سے الگ کرتا ہے اور اس زمانے کی عام روش اور خود انتظار حسین کے مابین بھی فرق کی ایک لکیر کھینچتا ہے۔

کبھی کبھی یہ لکیر اتنی نمایاں ہو جاتی ہے کہ بعضے دانش مند، فی زمانہ جن کی بہتات ہے، انتظار حسین کو اپنے زمانے کی حسیات اور اسالیب فکر کی ضد کے طور پر دیکھتے ہیں۔ دور کیوں جایئے۔ ہماری دوست انور عظیم بھی انتظار حسین کو داستان گو کہہ کر خوش ہو لیتے ہیں کہ داستان کا دور عقلیت اور روشن خیالی کا سائرن بجتے ہی کب کا ختم ہو چکا۔ مگر کیا چکر ہے کہ دور تو ختم ہو گیا، داستان ختم ہونے میں نہیں آتی۔ اور داستانوں میں زندگی گزارنے والوں پر نظر کیجیے تو یہ سارا عہد اپنی چمک دمک کے ساتھ اک پُر اسرار دھند میں سانس لیتا دکھائی دے گا۔ ہم خواب میں جاگ رہے ہیں کہ یہ سارا تماشہ جاگتے کے خواب کا ہے؟ کئی مستقبل بیں سائنسدانوں اور عقل پرست بھی اس سوال کے ہاتھوں بہت ہلکان ہوئے۔ ویسے ہمارے یہاں نئی دیو مالائیں ترتیب دینے والوں کا ریلا بھی لگا ہوا ہے۔ رسل، ایچ۔ جی۔ ویلز اور جارج آرول سے قطع نظر ہمارے مصوروں میں شاگال اور پال کلی بھی آخر اسی عہد کی خاک سے اٹھے۔

خیر، تو بات کشف المحجوب کے درویش کی ہو رہی تھی جس نے غم کے محل کی قلب ماہیت کے بعد بھی اپنی محرومی کے تجربے کو یاد رکھا۔ اس طرح دو زمانوں کے سرے ایک گرہ میں باندھ لیے اور وقت کی تقسیم کے عمل کی نفی کی۔ درویش کا یہ رویہ اصلاً ایک تخلیقی آدمی کا رویہ تھا جو ایسی مصنوعی حصار بندیوں کے پھیر میں پڑنے کی بجائے اپنے وقت اور ماحول کی سطح سے اوپر جا کے ایک ساتھ کئی زمانوں کا احاطہ کرتا ہے اور اسی حوالے سے اپنی پوری زندگی کا حساب جوڑتا ہے۔

انتظار حسین کے مسئلے کی نوعیت بھی یہی ہے۔ وہ کس وقت میں زندہ ہے، ماضی؟

حال؟ مستقبل؟ اسے کیا نام دیا جائے؟ بات اتنی سیدھی سادی بھی نہیں کہ ان میں سے کسی ایک کے توسط سے اپنی حقیقت کا بھید آپ پر کھول دے۔ آپ نے کھینچ تان کر اسے ایک حصار میں سمیٹ بھی لیا تو پھر کچھ تجربوں کی ہمیشگی کے مسئلے سے الجھنا ہوگا۔

اصل میں گئے دنوں اور آج کے عہد میں فرق کی لکیر جتنی واضح تھی نہیں اس سے زیادہ فرض کر لی گئی۔ لالچ ، نفرت، غصہ، استحصال، بھوک اور غم۔ ان میں کون سا تجربہ ایسا ہے جو زمانے کی آنکھ نے پہلے نہیں دیکھا تھا؟ یہ بات الگ کہ سچائی کے روپ اور اس کے تئیں رویے برابر تبدیل ہوتے رہتے ہیں اور اسی تناسب سے ان تجربوں کے درجات بھی۔ مگر سچائی تو جوں کی توں رہی۔ دلّی اور لاہور میں جو دوریاں دکھائی دیتی ہیں ان پر حدیں تو خود آدمی نے کھینچیں۔ پھر ان حدوں کو کچھ نام دے دیے۔ ناموں کو یاد رکھنے اور ان کے حوالے سے دور افتادہ واقعات تک پہنچنے میں سہولت تھی اس لیے دھیرے دھیرے حقیقت ناموں میں گم ہوتی گئی۔ پھر ہمارا زمانہ تو حقیقت کی استعاراتی اور فکری تعبیروں کا کچھ زیادہ ہی شیدائی ہے۔ سو عجب کیا ہے کہ ماضی رجعت کا نشان ٹھہرا، حال ترقی کا۔ مورّخوں نے بتایا اور ہم نے یہ بھید پایا کہ یورپ میں نشاۃ ثانیہ کا آغاز پندرہویں صدی میں ہوا اور ہمارے دیس میں یہ قصہ مغلوں کے زوال کے ساتھ چلا۔ تاریخ نے سچ مچ ہمارے لیے بڑے مسئلے پیدا کیے ہیں۔ مگر اس سے بھی زیادہ مسئلے تخلیقی آدمی نے تاریخ کے لیے پیدا کیے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ ہر تخلیقی آدمی کسی نہ کسی سطح پر تاریخ کے جبر سے دوچار ہوتا ہے اور اس سے نپٹنے کی کوشش کرتا ہے۔ کشف المحجوب کا درویش ہوشیار تھا کہ اپنے مسئلے کا حل اس نے خود اپنے حواس کی زمین میں ڈھونڈ نکالا اور اس طرح جذبے کو بصیرت کا بدل ٹھہرایا۔ انتظار حسین نے بھی جس روز ایک اجنبی مسافر کی حیثیت سے ہمایوں کے مقبرے کی فصیل میں قدم رکھا اور احاطے میں کھڑے املی کے پرانے پیڑ کی پتی چکھی، اپنے قدموں کی چاپ اور پتی کے مزے پر حیران ہوا۔ اس حیرانی کو قیاس کرتا ہوں تو خیال آتا ہے کہ زمین اور ذائقے کی نوعیت بھی دوریوں کی ضرب سے دیکھتے دیکھتے کیا سے کیا ہو جاتی ہے؟ اس تبدیلی کا احساس کیوں کر ایک بوجھ بنتا ہے اور دل کو اداسی سے بھر دیتا ہے۔ جب کہ دراصل بدلتے تو ہم ہیں۔ ہم سے آگے جو صورتیں اور

فصلیں اور اشیاء وجود میں آئیں انھیں چار و نا چار رخصت ہونا ہی تھا۔ سو وہ گئیں۔ یہ سلسلہ تو ہمیشہ کا ہے۔ جس طرح یہ سلسلہ اور یہ وقت مستقل ہے اسی طرح یہ دور بھی مستقل ہے۔ مگر یہ اطلاع کس اخبار نے بہم پہنچائی کہ اب کشف المحجوب کے درویش کی آمد کا سلسلہ تمام ہو چکا ہے۔ میں یہاں تاریخ کی تعبیریں کرنے نہیں بیٹھا ہوں۔ پھر بھی یہ اعتراف کرتا چلوں کہ ادب کی کوئی کتاب، کیا شعر کیا افسانہ، میں نے کبھی اس امید کے ساتھ نہیں پڑھا کہ اس میں اپنے زمانے کی حقیقتوں کا بیان یا مسئلوں کا حل مل جائے گا۔ میری جستجو تو صرف یہ رہی کہ ان کے واسطے سے آپ اپنی حالت اور حقیقت کا کچھ اتا پتہ پا جاؤں۔ ان میں چھپے ہوئے کسی معنی تک پہنچ سکوں اور اس کے آئینے میں اپنے روحانی معاملات کا کوئی عکس دکھائی دے جائے۔ رہے خالص ذہنی مسئلے تو انھیں سمجھانے کے لیے ایک سے ایک عالم پڑا ہوا ہے۔ سائنس، ٹکنولوجی اور سیاست سے ہم چاہے جتنا بھاگیں، جہاں تک ہمارے طبیعی اور اجتماعی سوالوں کا تعلق ہے، جواب کی خاطر ہمیں ان ہی کا دریوزہ گر ہونا پڑے گا۔ چناں چہ اجتماع سے الگ ہو کر، جب بھی میں اپنی جستجو کے سفر پر نکلا، کبھی اس درویش سے مڈھ بھیڑ ہو گئی، کبھی میر صاحب سے، کبھی شام کی سرمئی وسعتوں میں گم کسی پرندے سے، کبھی شانتی مدرا میں کھڑے کسی درخت سے اور کبھی تھم تھم کر بہتے ہوئے دریا سے۔

انتظار حسین سے اپنا جو ربط قائم ہوا وہ بھی بڑی حد تک نجی اور ذاتی تھا۔ یہ اور بات ہے کہ کچھ رشتے رفاقت کا ایک تجربہ بننے کے بعد رفتہ رفتہ احساس کے ایک مشترک طور اور جینے کے ایک اسلوب میں ڈھلتے جاتے ہیں۔ میرے ساتھ انتظار حسین کا معاملہ بھی یہی رہا۔ اس نے اپنے وقت سے، وقت کے مختلف دائروں سے، دائروں میں گردش کرتے ہوئے چہروں، رنگوں اور ساعتوں سے ہر چند کہ ایک انتہائی شخصی تعلق استوار کیا ہے، مگر اسی تعلق کی تہہ سے زندگی کی طرف ایک مربوط اور منظم زاویے اور ایک مرتب طرز احساس کی پرچھائیاں بھی نمودار ہوتی ہیں۔ ایک بار مشرقی اتر پردیش کے سفر میں پرانے شراوستی سے ذرا پہلے اور جس جگہ اب کپل وستو دریافت ہوا ہے اس کے آس پاس دو دستوں سے ملاقات ہوئی۔ ایک بلا کا باتونی تھا، دوسرا اتنا ہی خاموش پھر بھی یہ فیصلہ مشکل تھا کہ کون زیادہ بول رہا ہے۔ وہ جو خاموش تھا، وقفے وقفے

سے ایک دو جملے کہتا پھر یا تو سوچ میں گم ہو جاتا یا پھر اپنے ساتھی کے ہونٹوں پر حیران آنکھیں جمائے سر ہلاتا رہتا۔ دونوں کو سنت شاعروں کا بہت کلام یاد تھا۔ ایک چند لفظوں میں کوئی دوہا، کبت، چوپائی، بھجن دوہرا کو چپ ہو جاتا، دوسرا اسی کو حوالہ بنا کر تقریر جھاڑ دیتا۔ جتنی دیر ان کا ساتھ رہا وہ ایک استعجاب آمیز گم شدگی کے ساتھ اپنے ذاتی تجربوں اور واہموں کی بات کرتے رہے۔ مگر یہ محسوس ہوا کہ جو تجربہ بھی ان پر وارد ہوا تھا اس کی تفسیر گئے زمانوں کے صوفی سنت بہت پہلے کر گئے تھے۔ شخصی رویوں کی اجتماعی اساس اسی طرح اور اسی سطح پر قائم ہوتی ہے۔ تجربے میں اکثر یہ آیا کہ آدمی کی جان کو لگے ہوئے بہت سے سوال جن پر عالم فاضل لوگ لمبی چوڑی بحثیں کر کے کچھ نتیجے نکالتے ہیں، ان تک عام آدمی کبھی کبھی ایک جست میں جا پہنچتا ہے۔ بس یہی ناکہ اس تجربے کے بیان کے لیے اس کے پاس سدھائے ہوئے لفظ اور آزمائی ہوئی اصطلاحوں کا ذخیرہ نہیں ہوتا۔ مگر اس سے فرق کیا پڑتا ہے؟ کیا ان سوالوں کی حقیقت بدل جاتی ہے؟ انتظار حسین نے بھی اپنا سروکار حقیقت کی اصل بنیادوں سے رکھا اور ان فروعات سے ہمیشہ گریز کیا جن کی سیل میں خاص طور پر افسانہ نگار بہت آسانی سے بہہ جاتا ہے۔ ان معصوموں کی سادہ نظری پر مجھے عبرت ہوتی ہے جو انتظار حسین کے اسلوب کو داستان سمجھتے ہیں۔ یہ لفظ کے ہر عمل کو ایک لاٹھی سے ہانکنے اور زبان، لہجے اور اظہار کی سطحوں میں تمیز نہ کر سکنے کا قہر ہے۔ انتظار حسین نے بہت صاف لفظوں میں یہ اطلاع بھی دے دی ہے کہ اسے قصے کو پھیلانے سے زیادہ سمیٹنے کی فکر رہتی ہے۔ تخلیقی آدمی کا بنیادی کمٹ منٹ اس سچائی سے ہوتا ہے جو اس کا تجربہ بنتی ہے۔ اور سب سے بڑی سچائی تو اس کا اپنا تخلیقی تفاعل ہے۔ انتظار حسین نے بھی اپنی کہانیوں کے عمل کو اپنے انفرادی حسی، جذباتی اور ذہنی عمل کے تابع رکھا ہے اور اسی سطح پر اجتماع میں اختصاص کا پہلو نکالا ہے۔ مثال کے طور پر اس کی کہانیوں کے سلسلے میں ایک بڑی مشکل یہ ہے کہ ان کی تلخیص ممکن نہیں۔ جب ہر لفظ جاگتا ہو تو آپ کس کو نکیں گے اور کسے نظرانداز کریں گے؟ مقرر، خطیب اور مفسر کے ساتھ یہی تو آسانی ہوتی ہے کہ بولتا زیادہ ہے، اس کے پاس باتیں کم ہوتی ہیں آپ چاہے کے جملے چھوڑ سکتے ہوں، تب بھی کوئی بڑا فرق نہیں پڑتا۔ ہمارے بہت سے کہانی لکھنے والے کہانی کے نام پر کہانی کی شرح لکھتے ہیں چنانچہ کہانی۔

سے الگ بھی ان کا بیان جاری رہتا ہے۔ یہاں انتظار حسین کا حال یہ ہے کہ لہجہ تو فضا باندھتا ہے داستان کی مگر لفظ بات کو پھیلانے کے بجائے سمیٹتے جاتے ہیں۔ یہ طور قصہ گو یہ انتظار حسین کا مخصوص ہنر ہے۔ اسے چالاکی بھی کہہ سکتے ہیں۔ اور جب وہ عام انسانوں کی مثال ادھر ادھر کی باتیں کرتا ہے اس وقت بھی لفظیات کے فرق کے باوجود گفتگو سے اس کے اسلوب کا یہ طور صاف جھلکتا ہے۔ اپنے مخاطب سے تقاضہ کرتا ہے کہ اس کے کم کہے کو زیادہ جانے اور لفظوں کو جنس ارزاں نہ گردانے۔

(۲)

کتنے آسان ہوتے ہیں وہ لوگ جو کبھی شک میں نہیں پڑتے۔ ان کے تمام رویے اور افعال خوارج کے اثبات اور قبولیت کا ایک مستقل سلسلہ ہوتے ہیں یا پھر سرے سے انکار۔ اپنے تئیں یا دنیا کے تئیں مکمل انکار ہو یا اقرار، اصل میں دونوں ایک ہیں۔ ادھر انتظار حسین کا معاملہ یہ ہے کہ خواب اور حقیقت کا تانا بانا اس کی کہانیوں میں ایک دم الجھ جاتا ہے، بایں طور کہ دونوں کی اصل میں فرق آ جاتا ہے۔ حقیقتیں خواب آثار اور خواب جاگتی آنکھوں کا سچ۔ میرے ایک مصور دوست نے جس روز پہلے پہل انتظار حسین کو دیکھا حیران ہوا۔ "یہ انتظار حسین ہیں؟" پھر کئی دنوں بعد میں نے اس کی میز پر قلم سے کھینچے ہوئے کچھ اسکیچز میں کمار گندھرو کا بھی ایک اسکیچ دیکھا تو اس نے ہنستے ہوئے کہا۔ "یہ کمار گندھرو نہیں ہے!" پھر کون ہے؟" "انتظار حسین!" تب تک اس کی حیرانی ختم ہو چکی تھی اور میری بھی کہ انتظار حسین سے ملاقات پرانی ہو چکی تھی۔

میں نے اتنے پُر فریب چہرے کم دیکھے ہیں۔ بہت عام اور مانوس پھر بھی کچھ گم گم سا، بھیڑ میں بھی الگ الگ اور دوستوں کی محفل میں بھی کچھ اکیلا اکیلا سا۔ لیکن ہر طرح کے تصنع سے محفوظ۔ یوں میں نے اس جھٹپٹے کے وقت تنہا درخت کے نیچے آلتی پالتی مارے بیٹھا ہوا بھی دیکھا ہے۔ مگر اسے خلا میں دیکھنے کی عادت نہیں ہے۔ کوئی پرندہ یا پتوں سے لدی کوئی ٹہنی یا پھر دور اس چہرے کی زد پر کوئی اور چہرا۔ ایک انوکھی لاتعلقی ہر منظر سے اس کی بصارت کے رشتے کو قدرے پُر اسرار اور نامانوس بنا دیتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انتظار حسین کی زبان سے زیادہ گویا اس

کی آنکھیں ہوتی ہیں، یوں عام طور پر بے پروا، کچھ غبار آلود اور سست روی۔ بے اعتباری کی ایک مستقل کیفیت انھیں مانوس سے مانوس ماحول میں بھی بے گانہ بنائے رکھتی ہے۔

مگر انتظار حسین اُن معنوں میں OUTSIDER بھی نہیں جن معنوں میں کولن ولسن نے دستوئیفسکی یا وان گاف یا لارنس کو آؤٹ سائڈر سمجھا تھا— THE HOLE-IN-CORNER MAN، جس سے اپنے گرد و پیش کی دنیا کا رشتہ اس لحاظ سے برابر کا ہوتا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کے لیے نا قابلِ قبول ہوتے ہیں، آپس میں ٹکراتے رہتے ہیں اور معاشرے کے لیے ایک مسئلہ یا موضوع یا دردِ سر بن جاتے ہیں۔ بیزار، مشتعل، عجیب الوضع، پُراسرار، باغی۔ بہ ظاہر انتظار حسین بہت عام سا آدمی ہے۔ بادی النظر میں ہر اسرار سے تہی۔ نہ باغی نہ انقلابی۔ ویسے اپنی روح کے مطالبات، اپنی ترجیحات اور جذبات کی زمین میں پیوست جڑوں کی مثال مقاصد کا شعور جس سطح پر اور جس گہرائی میں جاکر انتظار حسین نے دریافت کیا ہے اس تک اردو کیا، اردو سے باہر بھی ہمارے زمانے کے اکادکا ادیب ہی پہنچ سکے ہیں۔ مگر وہ نہ حکم لگاتا ہے، نہ چہرے بناتا ہے، نہ اتراتا ہے، نہ شور مچاتا ہے، اس کے یہاں ہزیمت کی تلخی اور کسی ایقان کی درشتی کا گزر بھی نہیں۔ بس ایک طنز کی دھار ہے جو گاہے گاہے اس کے وجود پر چھائی ہوئی عام نرمی اور ملائمت کی دھند کو چیرتی ہوئی مخاطب کے حواس پر آن وارد ہوتی ہے۔ دیر آشنائی، حجاب آمیزی اور کم سخنی کے باوجود شاید اسی لیے انتظار حسین نے بہت لوگوں کو اپنا مخالف بھی بنایا ہے۔

طنز کی یہ لہر اس کے مزاج کی خلقی افسردگی پر ایک نقاب بھی ڈالتی رہتی ہے اور اوسطیت کے ہجوم میں اس کے ذہنی اور جذباتی امتیازات کی نشان دہی بھی کرتی ہے۔ اسے ہنسی کے مواقع بھی فراہم کرتی ہے۔ اس لہر کی حیثیت بد مذاقیوں کی یورش میں ایک ڈھال کی بھی ہے کہ اس کے واسطے سے وہ اپنا دفاع بھی کرتا ہے اور مخالف میلانات کی بنیادوں پر ضرب بھی لگاتا ہے۔ اچھے فقرے تو بہت لوگوں کو سوجھتے ہیں لیکن بالعموم ہوتا یہ ہے کہ ایسے اصحاب اپنی ذہانت کے نشے میں اپنے فقرے ضائع کرنے کے عادی بھی ہو جاتے ہیں اور انھیں ہر کس و ناکس پر آزماتے رہتے ہیں۔ انتظار حسین کا طنز محض طبیعت کی تیزی اور دراکی کے اظہار کا

ذریعہ شاید اتفاقاً ہی بنتا ہے۔ میں نے اس کے طنز یا تمسخر کو ہمیشہ اس کی متانت ہی کے ایک
عنصر کی صورت میں دیکھا۔ چناں چہ وہ ایک خاص سطح سے نیچے کے لوگوں کو طنز کا نشانہ بناتا تو
دور رہا انھیں منہ لگانے کا بھی روادار نہیں ہوتا۔ اگر کسی کٹھن گھڑی کا سامنا ہو تو اپنے آپ میں
سمٹ جاتا ہے۔ گرد و پیش سے اس طرح بے نیاز ہو جاتا ہے جیسے اس کا وجود ہی نہیں اور ہے بھی
تو ہیچ ہے۔

اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ انتظار حسین اپنے عشق میں مبتلا یا اپنی اہمیت کے نشے میں
سرشار ہے، یا یہ کہ اسے عام رویوں اور باتوں اور لوگوں سے خدا واسطے کا بیر ہے۔ بالفرض ایسا
ہوتا تو بہ حیثیت افسانہ نگار انتظار حسین کا کام تمام ہو گیا ہوتا۔ اس نوع کا عذاب دوسروں سے
زیادہ فن کار کی تخلیقی طبیعت کو جھیلنا پڑتا ہے۔ اس کے برعکس انتظار حسین کو زندگی کی چھوٹی چھوٹی
مسرتوں، امیدوں، کامرانیوں، محرومیوں اور نارسائیوں اور المیوں، مناظر کے بہت مانوس اور
بہت معمولی نقوش اور موجودات کے ادنیٰ ترین مظاہر سے گہری دل چسپی ہے۔ دلچسپی ہی نہیں
اسے ایک طرح کا وجدانی ربط سمجھنا چاہیے۔ نیم کا پیڑ یا ہار سنگھار کا پھولوں سے لدا اور اپنی مہک
سے بوجھل درخت، کھیت، سبزہ زار اور پرندے، آدم زادوں سے چھلکتے ہوئے بازار اور بچوں،
عورتوں، جوانوں اور بوڑھوں کی آوازوں اور قہقہوں سے لبالب بھری ہوئی گلیاں، آبادیاں اور
ویرانے، بندر اور دانش ور، بھانت بھانت کے رنگ اور قسم قسم کے لوگ، احمق بھی، عقل مند بھی
جن سے انسانی کائنات کا تماشا ترتیب پاتا ہے، پھر ان کے دکھ سکھ، واہمے اور عقیدے، رسوم
و روایات، بوالعجبیاں اور معمولات یہ سب اس کی نظر اور احساس کی توجہ کا مرکز بنتے ہیں۔ میں
نے اس بھرے پرے منظر نامے میں جب بھی انتظار حسین کو دیکھا اس میں گم ہوتا ہوا دیکھا۔
دانش مندوں کے بیچ وہ جتنا خود آگاہ نظر آتا ہے۔ ایسے موقعوں پر اپنے آپ سے اتنا ہی غافل
دکھائی دیتا ہے۔ گرمی کی ایک چلچلاتی دوپہر میں شاہجہانی مسجد کی سیڑھیوں سے ملحق بازار میں،
جہاں آس پاس کولڈ ڈرنکس کے کئی اسٹال بھی تھے، پیاس بجھانے کی خاطر اس نے دفعتاً کٹورے
بجاتے ہوئے سقے کی سمت رخ کیا اور پھر اس کے ہاتھ سے پیالے کے پیالے غٹاغٹ چڑھا گیا۔ اس
وقت پل بھر کے لیے بھی مجھے یہ گمان نہ گزرا کہ اس عمل کی نوعیت تجربے میں اضافہ یا پرانی دلی

کے کسی گم ہوتے ہوئے رنگ کی بازیافت ہے۔ ایسوں کے حال پر میں نے ہمیشہ افسوس کیا ہے جو بستی نظام الدین کی گلیوں یا پرانے شہر کے بازاروں میں کبھی نظر آ گئے تو اپنے آپ سے شرمندہ یا پھر سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور کسی کے محققانہ جذبے سے بوجھل دکھائی دیتے ہیں۔ زندگی کی یا آپ اپنی بے حرمتی اس سے زیادہ اور کیا ہوگی؟ ہمارے عہد کی مصنوعات میں سب سے نمایاں شے تو وہ آدمی ہے جس نے زندگی کے براہ راست تجربوں کی جگہ ڈیل کارنیگی کی کتابوں سے جینے کے طور مستعار لیے ہیں اور ہمہ وقت رد و قبول کے پھیر میں پڑا رہتا ہے۔ ایسا آدمی محکمۂ تعلقات عامہ کا افسر اعلیٰ یا کسی تجرباتی ادارے کا ایگزیکیٹو یا کچھ اور بن جائے تو بن جائے افسانہ نگار لاکھ برس نہیں ہو سکتا۔ شاید ادب کا اچھا قاری بھی نہیں بن سکتا۔ چہ جائے کہ انتظار حسین بن جائے۔ زندگی سے اپنے رابطوں کی بابت ایک انتخابی رویے کی اطاعت اور بات ہے مگر جذباتی، حسی اور بصری مساوات کی اس کیفیت سے، جو افسانہ نگار کے تخیل کا رشتہ اس کی زمین سے جوڑتی ہے، یکسر محروم ہو جانا تو ایک ہیبت ناک المیہ ہے جس کی سزا سے بیشتر افسانہ نگار اپنی تمام تر انسانی دوستی کے باوجود محفوظ نہ رہ سکے۔

یہ محرومی انجام کار ایک نوع کے ڈی ہیومنائزیشن پر ختم ہوتی ہے اور اچھے بھلے آدمی کو تجرید بنا دیتی ہے۔ میرے خیال میں اس زمانے کے بیش تر تجریدی افسانہ نگاروں کی ناکامی کا رمز اسی حقیقت میں مضمر ہے۔ مثلاً مجھے گھنے، چھتنارا اور پرانے پیڑ جن کی جڑیں زمین میں دور تک پھیل چکی ہوں، اچھے لگتے ہیں۔ ایک دوست نے اس پسندیدگی کا سبب دریافت کیا۔ میں نے کہا "بس اچھے لگتے ہیں!" وہ کچھ دیر سوچتے رہے پھر بولے،!" شاید اس لیے کہ ایسا پیڑ روایت کے استحکام کا استعارہ ہوتا ہے۔" یہ میرا مسئلہ نہیں تھا۔ پھر بھی خیال آیا کہ اچھا بڑا پیڑ تعبیر کی زد پر آتے ہی خواہ مخواہ کا استعارہ بن گیا۔ ہم عامیوں کے تئیں تو زندگی اور مناظر برتنے کے لیے ہوتے ہیں۔ تفہیم و تعبیر کے نام پر اس دولت سے ہاتھ دھو بیٹھنا شیوۂ دانش منداں ہے۔ کوئی شے یا مظہر اگر استعارہ بننے کی قوت رکھتا ہے تو یہ اس کی ایک زاید صفت ہوئی۔ مگر اس سے بھی بڑھ کر اس بہانے دیکھنے والے کی آنکھ کا جادو بولتا ہے۔ مجھے ایک جیتی جاگتی حقیقت کے استعارہ بننے پر اعتراض نہیں۔ بس یہ ڈر لگتا ہے کہ اس عمل میں متعلقہ حقیقت کا

اپنا سحر ٹوٹ نہ جائے اور حقیقت استعارے کی نذر نہ ہوجائے۔ کئی بار صبح سویرے میں نے دیکھا کہ انتظار حسین رات کے ملگجے کپڑوں میں سر جھکائے، کبھی ہوا یا کسی درخت کی سرگوشی یا کسی پرندے کی پکار پر چونکتا ہوا۔ چپ چاپ اس سڑک پر رواں ہے جو آگے جا کر کیکر کے جنگلوں، گیندے اور بیلے کے کھیتوں میں گم ہوجاتی ہے۔ جہاں کوئل کی کوک اور مور کی چیخ رات کے خاتمے کا اعلان کرتی ہے اور نیند سے پوری طرح جاگا ہوا سورج، کرنوں کے بان سنبھالنے جمنا کی سطح پر روشنی کی پٹریاں بچھاتا ہے۔ اس وقت انتظار حسین اور پیش نظر میں ایسی مکمل ہم آہنگی دکھائی دی گویا کہ وہ فی نفسہ اس کی ترکیب میں شامل ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے ہونے کا جواز مہیا کررہے ہیں۔ ایک دوسرے سے مطمئن ہیں اور طبعی سطح پر بھی ایک دوسرے کو قبول کررہے ہیں۔

ماحول سے لاتعلقی کے باوجود مظاہر سے حسی اور جذباتی تعلق کے ارتعاشات نے انتظار حسین کی شخصیت کو ایک بڑی سمفنی کا حصہ بنادیا ہے۔ یہ شخصیت بے گانہ نظر آئے جب بھی اپنے خارج سے متصادم نہیں ہوتی۔ اس کی عنصری سادگی ہر طرح کے تصنع کی آمیزش سے اسے دور رکھتی ہے۔ باہر کی دنیا کے اثرات سے اس کا تحفظ کرتی ہے اور اس کی اپنی ذہنی اور حیاتی اساس کو استحکام بخشتی ہے۔ اسے رسمی امتیازات کی حرص اور معمولی پن کے ڈر سے نجات دلاتی ہے۔ کئی موقعوں پر یہ حال دیکھا کہ انتظار حسین کے منھ پر کسی نے اس کی تعریف شروع کی تو پہلے تو اس نے چاروں طرف شک کی نظر ڈالی، پھر یا تو موضوع بدل دیا، یا اپنے آپ میں سمٹ گیا۔ اور اگر اس سے بھی کام نہ چلا تو اس پورے تماشے سے لاتعلق ہوگیا۔ یہ بھی ہوا کہ لمحے بھر کے لیے چہرے پر کچھ اکتاہٹ دکھائی دی یا آنکھوں میں گھڑی دو گھڑی کے لیے ایک شوخ اور شرارت آمیز چمک، پھر اس نے اپنے ذکر پر یوں کان لگادیے جیسے بات کسی اور کی ہو رہی ہے اور خود اس کی حیثیت اس جگہ بس ایک عام سامع یا تماشائی کی ہے۔

یوں بھی انتظار حسین ایک شرمیلا آدمی ہے۔ اس کی حجاب آمیزی اس کے ردعمل اور جذبے کے بے محابا اظہار پر مستقل پہرے بٹھائے رکھتی ہے۔ ہنسی کا محل ہو یا رنج کا، وہ بادی النظر میں تقریباً بے حس دکھائی دیتا ہے۔ ایک سنگین لاتعلقی مگر ہر طرح کے فلسفیانہ پوز سے

یکسر عاری۔ لیکن عجیب بات ہے کہ انتظار حسین کے چہرے کی عام نرمی اس کیفیت میں بھی بر قرار رہتی ہے۔ شاید یہ حاصل ہے کٹھن سے کٹھن مرحلوں میں بھی اپنے داخلی نظم کو قائم رکھنے کا یا ایک طرح کی الم آزمودگی کا جو صرف یہ کہتی نظر آتی ہے کہ حیرانی سے کیا ملے گا؟ جو ہوا وہ ہونا ہی تھا اور جو ہوا اسے جھیلنا ہے۔ پھر کیوں نہ اس طرح جھیلا جائے کہ اپنے نجی دکھ سکھ کا پردہ بھی باقی رہے اور دوسروں میں رسوائی نہ ہو۔ یہ طور اپنی فسردگی اور تنہائی کے احساس کی تکریم کا زائیدہ ہے۔ ایک وجودی اور خلقی بصیرت کا عطیہ۔ اونچی آواز میں رونے والوں سے انتظار حسین کو کراہت ہوتی ہے۔ میں نے اسے کھل کر ہنستے بھی نہیں دیکھا۔

بس ایک آسیب ایسا ہے جو آٹھوں پہر انتظار حسین کے تعاقب میں رہتا ہے اور قدم قدم پر اس کے لیے مسئلے پیدا کرتا ہے۔ حافظہ جو ظالم بھی ہے اور اپنے حاضر کے تئیں آگہی کا آئینہ بھی۔ اگر یہ سچ ہے کہ اشیاء اور حقیقتیں اپنی ضد سے پہچانی جاتی ہیں تو ماضی کے تجربوں کو بھی ہم آج کے متعلقات کی ضد فرض کیے لیتے ہیں۔ ویرانوں میں انتظار حسین کو آبادیوں کی یاد آتی ہے اور ہانپتے کانپتے شہروں میں ان بستیوں کی جن کے رنگ اب ٹھہر گئے ہیں۔ پھر یہ رنگ پھیل کر ماضی سے موجود تک ایک لمبا سفر کرتے ہیں اور اس تجربے کی خبر لاتے ہیں جس کی حدوں میں گئے دنوں کے ساتھ آنے والے دن بھی سمٹ آتے ہیں۔ وہ اس تجربے کے ایک دوسرے سے ٹکراتے ہوئے عناصر کا موازنہ کرتا ہے۔ ایک کے حوالے سے دوسرے کی تعین کرتا ہے اور رنج کھینچتا ہے۔ وہ جو کھو چکا اسے کھونے کا احساس اور وہ جو ہو رہا ہے اس کے ہونے کا قہر، فسردگی کے یہ دو منطقے ایک دوسرے میں آمیز ہو کر ایک بڑے درد کی تشکیل کرتے ہیں۔ ایسا نہیں کہ انتظار حسین وقت کے معروضی تجزیے اور اس کے ارتقا کی سچائی کو غیر جذباتی طور پر دیکھنے اور سمجھنے کی صلاحیت کھو بیٹھا ہے۔ اپریل ۱۹۸۰ء میں جب علی گڑھ یونی ورسٹی کے طلبا نے پاکستانی مہمانوں کا خیر مقدم کیا اور ایک پر جوش طالب علم نے مشترکہ کلچر کے تصور کی بنیاد پر تقسیم کے واقعے کو ہدف بنایا تو انتظار حسین سے نہ رہا گیا۔ اور وہ جس نے ایک روحانی ضرورت کی تکمیل کے لیے بندر کی دم کو پھلانگنے کا عزم باندھا تھا جذبے کی اس بے لگام فراوانی پر بھڑک اٹھا۔ اس وقت انتظار حسین نے تاریخ کی منطق اور اس کی ناگزیریت کا دفاع ایک منجھے ہوئے

متروک کی طرح کیا۔ وہاں اس کا انداز تقسیم کے تصور کی جذباتی وکالت سے زیادہ تاریخ کے فیصلوں کی قبولیت اور احترام کا تھا۔ سو وقت پڑنے پر انتظار حسین کو جذبوں کا حصار توڑنے اور نہایت عقلی دلیلیں جوڑنے کا ہنر بھی آتا ہے۔ غالباً یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ جذبے کی ایک سطح وہ بھی ہے جو جذباتیت سے ماورا ہے اور اس کے بغیر بھی اپنے آپ کو قائم رکھ سکتی ہے۔ یہی سطح جذبے اور شعور کی دوئی کو مٹاتی ہے۔

چناں چہ رفتگاں کی یاد اس کے لیے محض جذبے کا جبر نہیں۔ اس کی آگہی کا تقاضہ بھی ہے کہ اس واسطے سے وہ دونوں کی حقیقت کا سراغ پاتا ہے۔ پھر ماضی حال کی پلکوں پر جمی ہوئی خون کی ایک بوند یا زماں کی تختی کا ایک ٹھہرا ہوا نقطہ نہیں رہ جاتا، ایک مسلسل اور جاری واقعہ بن جاتا ہے اور ان دیواروں کو مسمار کرتا ہے جو حال کے مبالغہ آمیز تصوّر نے جابجا استادہ کی ہیں۔ کہانیوں سے الگ ہوکر اس کے مزاج کا یہ رنگ میں نے پہلے پہل اب سے کوئی پانچ چھ برس ادھر اس رات دیکھا جب ہم بستی نظام الدین، کے گلی کوچوں میں بھٹک رہے تھے۔ وہ شام انتظار حسین نے کناٹ پلیس کے مرحوم ٹی ہاؤس میں ہندی، اردو اور پنجابی ادیبوں کے ساتھ گزاری تھی۔ باتوں کا سلسلہ ایسا پھیلا کہ وقت کا اندازہ نہ رہا۔ ہم ٹی ہاؤس سے جب نکلے دوکانیں بند ہو چکی تھیں۔ بازار سنسان ہو چلا تھا۔ انتظار حسین اور منّو بھائی ہمایوں کے مقبرے سے ملحق ایک عمارت میں مقیم تھے۔ "انتظار صاحب! اب کھانا لیے وہاں کون بیٹھا ہوگا۔ چلیے نظام الدین کے کسی ہوٹل کی راہ لیتے ہیں۔" پھر ہم نظام الدین پہنچے۔ بستی کے باہر رات چپ تھی۔ بستی کی گلیوں میں رت جگا تھا اور عرس کے موقعے پر جو بازار جما تھا اس گھڑی بھی بہت بارونق تھا۔ جھولے، ہنڈولے، چک پھیریاں، بساطیوں کے ٹھیلے، شربت والے، پھول والے، پان والے، ٹھگ، اچکے، نظر باز، نان کباب اور تکّے شیر مال کی مہک۔ ہم ایک ہوٹل میں گئے۔ کچھ کھا پی کر باہر نکلے۔ "کیوں صاحب! پان کھاتے ہیں۔" اس نے چاندی کے ورق میں لپٹا ہوا بیڑا بڑی عبارت کے ساتھ کلّے میں دبایا۔ پھر ہم بے مقصد گھومتے رہے۔ مغربی اتر پردیش کے روایتی حلوے پراٹھے کی ایک دوکان پر نظر پڑی تو انتظار حسین نے افسوس کیا۔ "ہمیں کھانے کے لیے یہاں آنا تھا!" واقعی اس ماحول میں چھری کانٹے سے لیس وہ ہوٹل جہاں ہم

نے کھانا کھایا تھا کچھ عجیب شتر گربہ سا نظر آتا تھا۔ ہر ماحول کی اپنی شرطیں ہوتی ہیں اور ہر مٹی کے اپنے مطالبے۔ دیسی گملوں میں بدیسی پودے لگ جائیں جب بھی اجنبی ہی رہیں گے۔ دلی کی روح آج بھی اس کی فصیلوں میں بھٹکتی پھرتی ہے اور وہ سات شہر جو وقت کے ہاتھوں تاراج ہوئے اس کے خرابوں میں ابھی بھی آباد ہیں۔ شاید اسی لیے جب دن ڈھلتا ہے اور رات جاگتی ہے تو یہ آٹھ شہروں کا شہر بھی جاگ اٹھتا ہے۔ تب اندر پرستھ سے شاہجہاں آباد تک ایک وقت کی حکمرانی ہوتی ہے۔ رات کے اس پہر میں بھی اس کھوئے ہوئے، سوئے ہوئے وقت کا سکہ بستی نظام الدین کے بازار میں چل رہا تھا۔ اور جگوں کی حدیں پھلانگ کر جو وقت سامنے آن کھڑا ہوا تھا اس رات وہی سچ دکھائی دیتا تھا۔ یوں چاندنی چوک کے بازار سے گزرنے والی خبر کہاں، اب وہ شہر کہاں، نہ قلعہ و دربار، نہ جمنا کی سیر نہ اردو بازار، پالکی ناکی سب غائب۔ جانا جاتا ہے کہ اس راہ سے لشکر نکلا۔ میر صاحب اودھ کو سدھارے اور ریل کی پٹڑی کے کنارے سوتے ہیں۔ سرہانے میر کے آہستہ بولو۔ مگر روحوں کے لیے زمانوں اور فاصلوں کا حصار سب ہیچ۔ محبوب الٰہی کا فیض جاری۔ کسی نے منت مانی کسی نے اتاری۔ اور اس کے سائے میں کیسے کیسے باکمال آسودۂ خاک تھے۔ امیر خسرو، ضیاء الدین برنی، شمس سراج عفیف، جہاں آرا اور محمد شاہ رنگیلے۔ امیر امراء، شہزادے شہزادیاں اور ہمارے مرزا غالب۔ پھر اسی ماحول میں نئی وضع کی چند عمارتیں، ہارن کا شور اور وہ جدید ریستوراں اور طعام خانے۔ دو زمانے مل رہے تھے کہ باہم دست و گریباں تھے۔ اور جنگیں تو اب اسلحوں سے جیتی جاتی ہیں۔ شجاعت اور جسمانی طاقت خواب ہوئی۔ بخت خاں کی مٹی خراب ہوئی۔ شاہ ظفر ہارے تھے۔ صبح کے سائرن کے ساتھ پرانا وقت بھی ہار جائے گا۔ مگر شکستوں کا وہ سلسلہ جو پانڈووں کے شہر سے میر صاحب کی دلی تک جاری رہا بہت ڈھیٹ ہے۔ نئے وقت کی گردگھڑی بھر کو دبی کہ کپڑے جھاڑتا اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ اس رات بھی انتظار حسین کی کچھ گفتگو گم کیے ہوئے وقت سے ہوئی۔ پھر ہم جتنی دیر میلے میں رہے باتیں تو ہوئیں مگر شاید بولنے کی ضرورت زیادہ نہ رہی کہ حسوں کی ضیافت کا سامان وافر تھا۔ یہ تو ہمارے عہد کا آشوب ہے کہ بس دماغ چوپٹ کھلا ہے۔ حسوں کے تمام دریچے بند ہیں اور مستقل بولے چلا جا رہا ہے۔ وہاں کچھ شور مندوں کے تصادم کا بھی تھا۔

یہ شورت بھی ہو تو اس کا سرا وقت بے وقت انتظار حسین کے ہاتھ آ جاتا ہے۔ کھانے کی میز پر۔ اس نے کانٹے سے آم کا ایک قتلہ اٹھایا۔ "اب آم بھی ٹیبل پر پہنچ گیا۔" دور ساون کی جھڑی لگی ہے/ جھولے پڑے ہیں۔ جھونٹے لگ رہے ہیں اور نیم کے پیڑ کی ڈال جھوم رہی ہے۔ اور چاندنی چوک میں سو سال پرانی جلیبیوں کی دوکان کے آگے فٹ پاتھ پر دونا لیے کھڑے ہیں کہ قصبہ ڈبائی کا جلیبیا دوریوں کو پھلانگتا سامنے آن موجود ہوتا ہے۔ بھولا بسرا ذائقہ دیکھتے دیکھتے پھر سے زندہ ہو گیا۔ یا ناشتے میں پوری پراٹھے، حلوے کے ساتھ بٹر ٹوسٹ اور مار ملیڈ پر نظر پڑی نہیں کہ دو جگہوں میں آپا دھاپی شروع ہو گئی۔ "صاحب! یہ بھی کوئی کھانے کی چیز ہے!" ایسے موقعوں پر انتظار حسین کا ہاتھ ہمیشہ پرانی رُتوں کے ذائقے تک پہنچتا ہے اور انھیں سہارا دیتا ہے تاکہ سند رہے — ابھی ان رتوں کا رنگ پامال نہیں ہوا۔ وقت کا کیا ہے؟ گزرے سو گزرے۔ مگر پرانے لمحے اس کے پاؤں کی زنجیر بن جاتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ جسے گزراں سمجھ رہے ہو وہ تو ابھی بھی رکا ہوا ہے۔

تو کیا واقعی وقت کا عمل ان تمام تجربوں کی تنسیخ تک محدود ہے جن کے واسطے سے ہم اپنی پہچان کرتے ہیں یا خود کو پاتے ہیں۔ یا جن کی آئینے میں گرد و پیش کی ضدوں کا عکس دیکھتے ہیں؟ ایک روز انتظار حسین نے فرمائش کی، "تلی ہوئی مٹر کھائی جائے۔" میز پر روز مرہ کی چیز کے ساتھ مٹر کی قاب پر نظر پڑی تو اس کی آنکھوں میں چند ثانیوں کے لیے وہی جھلمل جھلمل کرتی شوخ اور معصومانہ چمک تھی۔ پھر وہ چمک ماند پڑ گئی۔ صبا نے پوچھا، "انتظار بھائی! یہ کیسی لگی آپ کو!" اس وقت دور کچھ اڑتے اڑتے ہوئے پروں کی آہٹ محسوس ہوئی۔ انتظار حسین نے اپنی پلیٹ میں پیاز کے کچھ اور قتلوں کا اضافہ کیا۔ پھر ایک اور ہری مرچ کچ سے کاٹی۔ "ٹھیک ہے۔ مگر ہماری نانی اماں — " اور یہ ہو بھی تو کیسے؟ بعضے پرانے پتے ٹوٹ کر بھی شاخ سے جدا کب ہوتے ہیں؟ یہ ضرور ہوتا ہے کہ شاخ باہر کے جس درخت پر جھول رہی ہوتی ہے وہ بس جگہ بدل لیتا ہے۔ رلکے نے کہا تھا، پرندے مجھ میں ہو کر گزرتے ہیں اور وہ پیڑ، جس پر آنکھ اب تک ٹھہری ہوئی تھی، اب میرے اندر پنپ رہا ہے۔ کبھی کبھی جون نہیں بدلتی۔ صرف جغرافیہ بدلتا ہے۔ اور جہاں تک ذائقوں کا سوال ہے، انھیں تو بدلنا ہی تھا کہ مٹی اور پانی اور

موسم بدل گئے۔ نیتیں بھی بدل گئیں۔ اور جب سے آبادی بڑھی ہے اور بھانت بھانت کی دوائیوں اور مصنوعی طریقوں سے فصلوں میں اضافے کی کوششیں کی جا رہی ہیں، سب ہی کہتے ہیں کہ ہر شے اپنا مزا کھوتی جاتی ہے۔ مگر یاد تو بہت سخت جان ہوتی ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا رنگ اور نکھرتا جاتا ہے۔ طویل عرصوں میں پھیلے ہوئے رنگ بھی دھیرے دھیرے خود کو پہلے سے زیادہ واضح اور متعین کرتے جاتے ہیں۔

ریوتی سرن شرما نے کہا، "یہ تصویر دیکھ رہے ہو! یہ گھنے بالوں والا دبلا پتلا نوجوان!" پتوں سے لدے پیڑ کے نیچے بنس کھٹیا بچھی ہوئی تھی۔ ذاکر اور سریندر آنکھوں میں پھر گئے۔ صابرہ کی پرچھائیں بھی کہیں آس پاس منڈلا رہی ہوگی۔ میں نے اسے پہچاننے کی کوشش کی۔ جیسے قصبوں کے عام مسلمان نوجوان ہوتے ہیں۔ علی گڑھ کاٹ کا پاجامہ، قمیص اور سر پر بہت اہتمام سے کڑھے ہوئے بال شاید اسی پرچھائیں کے لیے۔ اب وہ بستی نہ دریا نہ وہ لوگ۔ یوں ان سب کے ہونے کی خبر ابھی معدوم نہیں ہوئی۔ یہی خبر انتظار حسین کی نظر کا واسطہ بھی ہے۔

میرا مصوّر دوست سچا تھا کہ انتظار حسین پر اسے کمار گندھرو کا گمان ہوا۔ ایک افسردہ متانت، لاتعلقی کی گرد میں چھپی ہوئی اور طمانیت کا فریب پیدا کرتی ہوئی۔ سنا ہے کمار گندھرو کے سینے میں سانس گہرا نہیں سماتا کہ ایک پھیپھڑا چھلنی ہو چکا ہے۔ لیکن آواز اونچی نہ اٹھے جب بھی اونچی محسوس ہوتی ہے، اپنی گونج اور گہرائی کے سبب۔ اپنے حال سے کتنی باخبر مگر کتنے زمانوں کے تماشے سے گزرتی ہوئی اور ان سب کو تجربے کے ایک محور پر مجتمع کرتی ہوئی، اپنی ریزہ ریزہ روح کی مثال۔ میں نے جب بھی اس آواز کے ساتھ سفر کیا، بہت دنیاؤں سے گزرا۔ پھر گھوم پھر کر کمار گندھرو کے سامنے آسن جما کے بیٹھ گیا۔

انتظار حسین کا یہ عکس پیڑ کے نیچے چارپائی پر بیٹھے ہوئے اس نوجوان کے عکس سے بہت مختلف ہے۔ شاید اسی کی خاکستر سے اس کا خمیر اٹھا ہے۔ بناؤ اور بگاڑ کے اس کھیل میں گھاٹا کس کا ہوا؟ ڈبائی کے اس نوجوان کا یہ اس قصہ گو کا جس نے اپنی زمین چھوڑ دی مگر زمین اسے نہ چھوڑ سکی اور لاہور کے گلی کوچوں میں جس نے ناصر کاظمی کے ساتھ بہت رت جگے کیے۔ ڈبائی کا ایک نام ابال بھی ہے۔

اے ساکنانِ خطۂ لاہور دیکھنا
لایا ہوں اس خرابے سے میں لعلِ معدنی
جلتا ہوں داغِ بے وطنی سے مگر کبھی
روشن کرے گی نام مرا سوختہ تنی
خوش رہنے کے ہزار بہانے ہیں دہر میں
میرے خمیر میں ہے مگر غم کی چاشنی
یارب! زمانہ ممتحنِ اہلِ صبر ہے
دے اس دنی کو اور بھی توفیقِ دشمنی

اور جب سے ناصر کاظمی نے بھی آگے کی راہ لی ہے وہ کہتا ہے کہ اب اسے رات کو جلدی نیند آ جاتی ہے۔ نہ معلوم واقعہ کیا ہے۔ مجھے تو یہی لگتا ہے کہ اس کے معمولات میں اس تغیر کا سبب بھی دراصل رات سے پوچھنا چاہیے جس کا دامن ہجر کی رات کے ایک ستارے سے اب خالی ہے۔ دلّی کی راتوں میں تو میں نے یہی دیکھا کہ دن بھر کی تھکن کے باوجود نیند پچھلے پہر سے پہلے کم کم ہی اس کی طرف رخ کرتی تھی۔

کشف المحجوب کے درویش کو گم کیا ہوا وقت بالآخر مل گیا تھا، اسی مقام پر جہاں اُس نے یہ وقت کھویا تھا۔ مگر درویش میں اور انتظار حسین میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ انتظار حسین نے ہمیشہ کے لیے ایک وقت کو کھو کر خود کو پایا ہے، اور شاید اس سودے پر راضی ہے۔

صد سالہ جشن سجاد ظہیر کے موقع پر

سجاد ظہیر

کا سب سے بڑا یادگار کارنامہ

روشنائی

انجمن ترقی پسند مصنفین کی مکمل تاریخ، جو جیل میں رہ کر مرتب کی گئی۔ سجاد ظہیر نے یہ تاریخ سینٹرل جیل، مچھ، بلوچستان میں ۱۷ر جنوری ۱۹۵۴ عیسوی کو مکمل کی۔ اردو کی ادبی تاریخ میں ترقی پسند ادبی تحریک کئی معنوں میں ایک ممتاز مقام رکھتی ہے۔ علی گڑھ تحریک کے بعد یہ اردو کی سب سے بڑی تحریک ہے۔ سجاد ظہیر نے اُسی ترقی پسند ادبی تحریک کا سفرنامہ ''روشنائی'' کے عنوان سے اس کتاب میں پیش کیا ہے۔ ''روشنائی'' کا مطالعہ جہاں پڑھنے والوں کو ترقی پسند ادبی تحریک کی ابتدائی منزلوں سے آشنا کراتا ہے، وہیں نئے مسائل کو سلجھانے کے لیے تیار بھی کرتا ہے۔ عصری حالات میں تخلیقی ادب کو عوام کی اُمنگوں سے ہم آہنگ کرنے میں اور نئے ادیبوں کو آگے بڑھانے میں اور تمام عوام دوست لکھنے والوں کو اکٹھا کرنے میں اس تحریک نے ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔

صفحات: ۳۵۲ — قیمت: ۲۵۰ر روپے (ہندوستان میں) — دیگر ممالک میں: دس امریکی ڈالر

شائع کردہ:

پرانم ٹانم پبلی کیشنز

ماڈل ٹاؤن، لاہور۔ (پاکستان)

ہندوستان میں ملنے کا پتہ:

تخلیق کار پبلشرز

104/B، یاور منزل، آئی بلاک، لکشمی نگر، دہلی ۔ ۱۱۰۰۹۲

شمیم حنفی

ایک وہ نقاد ہیں جو مار دھاڑ بہت کرتے ہیں۔ دوسری انتہا پر وہ نقاد ہیں جو مرنجاں مرنج تنقید لکھتے ہیں۔ شمیم حنفی کہیں ان دو انتہاؤں کے درمیان کھڑے ہیں۔ بس انھیں مہذب نقاد کہنا چاہیے۔ ایک شائستگی کے ساتھ اور معروضی انداز میں تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ ان کا ایک امتیاز یہ ہے کہ روایت کے شعور اور کلاسیکی ادب کی اہمیت کے اقرار کے ساتھ ان کی توجہ بطور خاص ادلتے بدلتے نئے رجحانات پر رہتی ہے اور جتنی توجہ نئی شاعری پر مرکوز ہوتی ہے، اتنی ہی توجہ نئے فکشن پر صرف کرتے ہیں۔ ان کا موجودہ مجموعہ بھی گواہی دیتا نظر آتا ہے۔ کس خوبی سے فکشن اور شاعری کے چند نمائندہ لکھنے والوں کا مطالعہ کیا ہے کہ نئے ادب کی ایک پوری تصویر ہمارے سامنے آجاتی ہے۔

—— انتظار حسین

TAKHLEEQKAR PUBLISHERS
104/B, Yawar Manzil, I-Block, Laxmi Nagar, Delhi-110092
Ph : 011-65295989, 22442572 E-mail : qissey@rediffmail.com